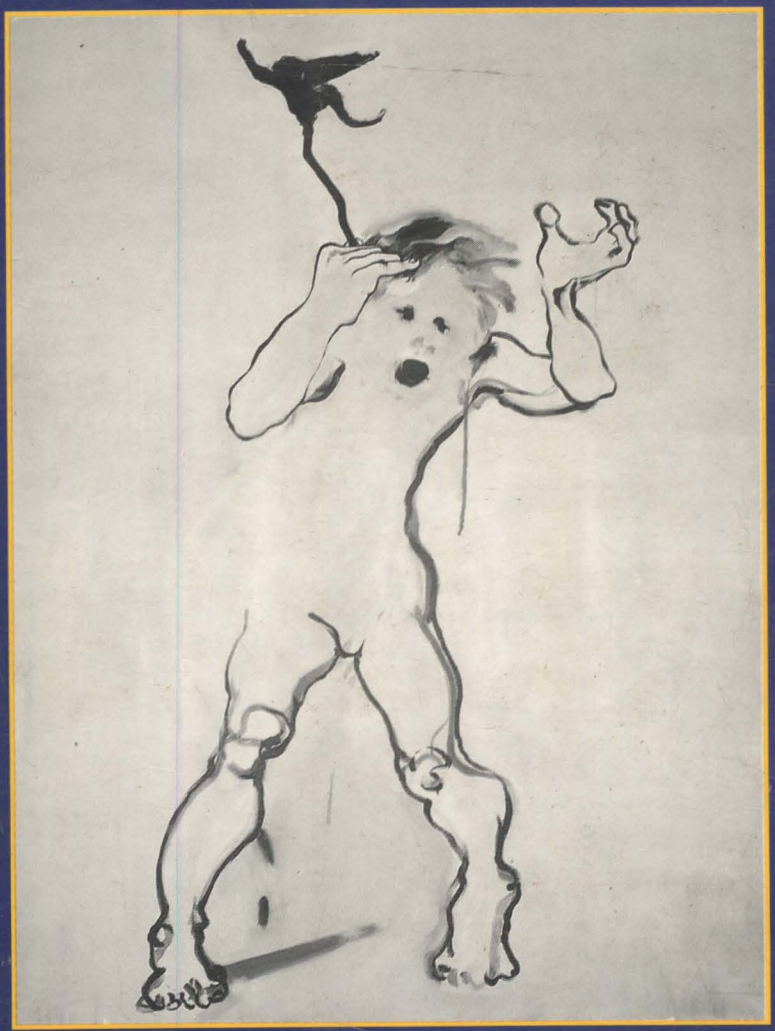
BUTOH

DANÇA VEREDAS D'ALMA



Maura Baiocchi

BUTOH

DANÇA VEREDAS D'ALMA

Neste livro, Maura Baiocchi procura aproximar-nos – por meio de sugestões, imagens e metáforas – de um universo de expressão em que forma e vida, vida e forma se entrelaçam num diálogo às vezes silencioso. Esse universo de expressão, considerado *nonsense,* surrealismo, dadaísmo, expressionismo, resiste a ser conceituado ou definido. Sua busca quase desesperada por liberdade o liberta de qualquer confinamento dentro dos limites dos conceitos. "Não pode vir do pensamento, mas deriva de uma interconexão de mim mesmo com o vazio *(mu)* – um mundo além de mundos conhecidos", palavras de Kazuo Ohno que orientam desorientando, mas que, como o butoh, apontam para uma direção onde os horizontes do céu e da terra se abraçam num casamento sempre renovado.

ISBN 85-7242-011-8

9 788572 420112

Editora Palas Athena

Esses artistas se identificavam por mostrarem como a razão havia padronizado e estereotipado a dança e protestavam contra isso.

Mas o butoh pretendeu ir mais fundo, apregoando que na verdadeira dança tudo é Alma ou inspiracão da Alma.

É um nó na garganta de uns e a liberação do grito de outros.

MAURA BAIOCCHI, brasileira, natural do Paraná, iniciou-se na dança aos 12 anos e no teatro aos 14. Formou-se em Comunicação pela Universidade de Brasília, onde foi professora de artes cênicas de 1984 a 1986. No Japão, em 1987, estudou dança butoh com Kazuo Ohno e Min Tanaka. Lá, realizou vários espetáculos solos e colaborou com profissionais de diferentes áreas artísticas. Seu trabalho também é conhecido na Alemanha e Argentina.

Residindo em São Paulo desde 1990 vem realizando palestras, cursos e oficinas-demonstrações de sua pesquisa teatral em diversas instituições ou em seu ateliê particular. Nos dois últimos anos colaborou com a Universidade de São Paulo (USP), ministrando cursos de extensão para alunos de artes cênicas da Escola de Comunicação e Artes e da Escola de Arte Dramática.

Atualmente dedica-se à criação de espetáculos com sua companhia Taan Teatro, composta principalmente de jovens atores que fazem parte da nova geração de talentos empenhados em combinar desenvolvimento artístico com amadurecimento interior.

Kazuo Ohno e Maura se reencontram em Santo André, 1992

Para a dança, a importância do butoh e de seus principais mestres, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, nos últimos 35 anos, compara-se à de Martha Graham ou Mary Wigman nas primeiras décadas deste século.

Arte essencial e ontológica, possui um enorme poder de resgate da sensibilidade inata e original do ser humano. Recusa qualquer estilização a fim de que todas as possibilidades da alma-corpo possam ser exploradas.

Originada no Japão, emerge no Ocidente no final dos anos 70. Nessa época, Kazuo Ohno, Sankai-Juku e Min Tanaka se apresentaram no Festival de Nancy e o interesse sobre o butoh cresceu imediatamente. A francesa Lise Brunel, crítica de dança, chamou esses trabalhos de "expressionismo na dança". Incluía aí, também, trabalhos de Maguy Marin, Lindsay Kemp e algumas peças de Pina Bausch.

Anagrama

10,00

BUTOH

DANÇA VEREDAS D'ALMA

Maura Baiocchi

Editora Palas Athena

Título original: *Butoh - Dança Veredas D'Alma*
Copyright © Maura Baiocchi, São Paulo, 1995

Copidesque: Graciela Karman
Edição de arte: Takeshi Assaoka
Editoração eletrônica: Maria do Carmo de Oliveira
Roberto Sanz
Revisão: Lia Diskin
Revisão de provas: Lucia Benfatti Marques

Composição e impressão
Gráfica Palas Athena

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Baiocchi, Maura
Butoh : dança veredas d'alma / por Maura Baiocchi.
-- São Paulo : Palas Athena, 1995.

1. Dança – Filosofia 2. Dança – Japão 3. Butoh (Dança) I. Título.

95-1075 CDD-792.80952

Índices para catálogo sistemático

1. Dança : Butoh : Japão : Artes 792.80952
2. Japão : Butoh : Dança : Artes 792.80952

ISBN 85-7242-011-8

Direitos adquiridos para a língua portuguesa pela
EDITORA PALAS ATHENA
Rua Leôncio de Carvalho, 99 - CEP 04003-010 - São Paulo - SP
Fones: (011) 288-7356 e 283-0867

1995

A Bruna Baiocchi de Araújo, minha filha.

Índice

Prefácio de Nourit Masson-Sékiné 9
Introdução 15

Reflexões Sobre Conceituação e Origem 17

Férteis Anos 60 25
Lixo e estética da feiúra 27

Tatsumi Hijikata 29
Crise existencial 30
O norte dos artistas japoneses 34
Pré-história pessoal 34
O legado de Tatsumi Hijikata 36

Kazuo Ohno 37
Sonhos selvagens 37
A obra-trajetória 39
Espírito peregrino 41
Temas recorrentes 42
O legado de Ohno (no Japão) 44

"A-Lições" de Butoh 47
Uma aula de butoh com Kazuo Ohno 47
O último discurso de Tatsumi Hijikata 50

Amaterasu, a Deusa do Sol 59

Mnemosine e Terpsícore 61

Um Homem da Rua Encontra o Butoh 63

Os Independentes 67

Expansão para o Ocidente 71

A Dança Butoh no Brasil 75
Palavras de Kazuo Ohno - Oficina de butoh 76
Os pioneiros 79
Butoh brasileiro? 81

Eventos 85

Conclusão 89
Refluxo 90
Moda 92

Fotos 95

Notas 113
Glossário 119
Referências 125

Ilustração da capa

Caricatura de Kazuo Ohno em *O Sonho do Feto,* Nourit Masson-Sékiné.

Ilustrações do texto páginas

Échelle, Nourit Masson-Sékiné, 1992. 17

Postal 23

Poster 27

Tatsumi Hijikata em *Revolta da Carne*, 1968.
Detalhe da foto de Mitsutoshi Hanaga. 29

Yoko Ashikawa, 1983. Detalhe da foto de
Nourit Masson-Sékiné. 34

Caricatura de Kazuo Ohno como La Argentina,
Nourit Masson-Sékiné, 1986. 37

Postal, *Lui et son double,* Nourit Masson-Sékiné. 42

Ishii Mitzukata. Foto de revista alemã. 49

Yoshito Ohno. Detalhe do poster "Dance Experience".
Foto de M. Fukase. 69

Kazuo Ohno 75

Ishii Mitzukata. Detalhe da foto de Mitsutoshi Hanaga. 92

PREFÁCIO*

No mais profundo do ser...

É sempre difícil definir o butoh sem risco de modificar o poder de transformação inerente a esta arte.

Lembro-me bem do quanto se divertiam os dançarinos de butoh vendo os ocidentais tentarem defini-lo. Lembro-me também da resistência que mostraram ao discurso racionalista que eles julgaram castrador da arte que representavam.

Esta idéia é também válida em relação à cronologia da evolução ou da paternidade do butoh. Confundir as pistas da sua origem permite inscrevê-lo na continuidade natural dos diversos momentos e fatos da história moderna do Japão. A dissociação desta arte da história japonesa é meramente social. Digamos que o butoh nasceu de diferentes paradoxos.

Hijikata Tatsumi, o precursor da face "sombria" da dança butoh, consagrou toda sua vida à pesquisa e à disseminação dos usos e costumes de um "corpo cultural". Mais que a um simples retorno às fontes, procedeu a uma fértil busca do reconhecimento do elo ancestral. Movimento de introspecção no berço da modernidade – onde se exprimiram duas vontades fundamentais: a necessidade de pertencer à dinâmica do mundo como um todo e a apreensão de uma abertura em direção ao "outro", ao estrangeiro. "Eu quero criar uma dança que somente os japoneses compreendam", disse o gênio do imaginário do butoh. Paradoxalmente, o butoh foi adotado e quase

* As pessoas de origem japonesa citadas neste prefácio têm o sobrenome colocado antes do nome, observando-se o costume japonês.

imposto, pelo Ocidente, às instituições japonesas que até então só consideravam parte da cultura nipônica as expressões artísticas "oficiais": a dança clássica *nihon buyo*, o teatro cabúqui, o teatro nô e as artes marciais.

Algumas companhias, como Sankai-Juku, Ariadone e inúmeros solistas transferiram-se para o estrangeiro através da corrente da dança contemporânea. A fim de se preservar do controle das instituições inerente a uma sociedade de consumo, o butoh, em sua terra de origem, continua confinado sob a tacha de arte menor, na sombra, como uma "vanguarda que se arrasta pela terra" à margem de uma sociedade etnocêntrica e asséptica, sobre a qual Henri Michaux comentou: "Os japoneses lavam até mesmo o céu".

No começo do século apareceu em Tóquio a noção de "dança-criação" resultante do processo de introdução de novas formas cênicas, particularmente *der neue tanz* e eurritmia de Dalcroze.

Para além do kata pode se manifestar o katachi, emanação de uma substância própria da autenticidade do dançarino ou ator.

A noção de "dança-criação" partiu do primeiro dançarino japonês moderno de importância, Baku Ishii, que inspirou os primeiros dançarinos de butoh. Alguns, adeptos do expressionismo alemão de Harald Kreutzberg ou de Mary Wigman, iriam difundir esta noção de liberdade onde o corpo do dançarino se transforma não em instrumento didático de uma técnica pré-imposta, mas em movimento natural do corpo, expressão pura da alma humana que nele habita.

Em termos japoneses, o fundamento da transmissão das artes baseia-se no modelo do *kata*, que o aprendiz tem que repetir e imitar até a perfeição. Para além do *kata* pode-se manifestar o *katachi*, emanação de uma substância própria da autenticidade do dançarino ou ator. Inicialmente, a dança butoh veio golpear os esquemas do ensino tradicional, quebrar todas as formas preconcebidas. Expressava o desejo de romper com as convenções. Não tinha por finalidade ser um movimento ideológico ou político. Constituía-se da soma de espíritos rebeldes: poetas e jovens; eles se sentiam a encarnação da dança, livres, sujeitos de sua própria história. Todos estes artistas haviam sido estudantes de dança clássica e moderna, e também de teatro. Eles liam Lautréamont, o marquês de Sade ou Jean Genet. Inspiravam-se no dadaísmo ou no surrealismo. Para sobreviver dançavam nus em cabarés, pintados de ouro ou branco. Assim

experienciavam a natureza do erotismo, a relação integradora com o espaço, colocando à prova os limites de seus corpos e as faces ocultas do ser em suas mais extremas condições. Eles vinham do campo, freqüentemente originários de regiões do Norte, de ventos gelados, de infâncias rudes sacudidas pelas guerras e pela pobreza. Como Tatsumi, nascido na longínqua província de Tohoku, ou como Ohno, da ilha de Hokkaido, todos eles estavam impregnados pelas paisagens e forças da natureza, fantasmas, deuses e demônios. Quando crianças, haviam cortejado a dança e o canto dos atores de cabúqui, do *dengaku* (ritos agrícolas xintoístas da Idade Média), das *kagura* (danças fogosas com mímicas bufas ofertadas ao deus por ocasião de cerimônias religiosas). Acompanharam os passos e a cadência das danças *bon-odori* que acontecem ao longo do Japão em todas as festas populares.

Os inumeráveis costumes ou "sociedades" artísticas tradicionais seculares permitiram a sobrevivência de gestos ancestrais e de um imaginário, dos quais a dança butoh é sem dúvida catalisadora. Mas este evocar sucinto é apenas uma pequena lembrança do que eram as manifestações tradicionais de um dos mitos animistas xinto-budistas ou dos saltimbancos. Os inúmeros grupos ou "sociedades" artísticas transformaram em apoteose as emoções de alegria, medo, felicidade ou cólera, de beleza ou feiúra, através da riqueza de um conjunto de movimentos, cadências, cantos e narrações.

O butoh surgiu de uma crise de identidade que marcou o Japão de pós-guerra. Numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso – como uma revanche em relação à desfeita da guerra – e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental, o butoh vai agitar a apatia reinante nos meios artísticos e marcar os pontos de reflexão sobre a vida e a identidade do "corpo cultural". Mishima Yukio, exortando este movimento cultural nascente, contribuía para o reconhecimento desta arte pelos seus contemporâneos: "Hijikata Tatsumi prepara-se para celebrar de novo seu culto herético e me convidou secretamente a participar. Na minha impaciência de assistir a esta festa, eu tento preparar uma máscara tenebrosa, com alguns temperos misteriosos e uma cruz onde trona a face de um Cristo sorridente".

Mas o butoh não é a síntese de tempos passados e presentes e, ao mesmo tempo, a síntese do pensamento oriental e ocidental?

Segundo o intelectual e crítico de arte de vanguarda Yoshida Yoshie, "podem-se encontrar traços de resistência à 'modernidade imposta' na chamada *ankoku butoh*. O ideograma *bu,* que também se lê *mai,* evoca as danças xamânicas, as *miko* da antigüidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as *tamafuri,* movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. Sugere também o fato de sustentar-se nas bordas de outro mundo diferente do cotidiano, ou a entrada em um mundo sobrenatural. Portanto, trata-se de um movimento que favorece a comunicação não verbal com o universo. O caractere *toh* representa o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo. (...) Para chamar as forças da terra, procede-se de forma a fazer convergir toda a energia terrestre sob a planta dos pés. (...) Quanto ao termo *ankoku,* ou trevas, refere-se à origem do mundo que é inerente à obscuridade a qual, por sua vez, é repelida pela luz da modernidade. Esta noção de tênebras nos remete também ao mundo do inconsciente, que os surrealistas nos fizeram descobrir".

No fim dos anos 50 e início dos 60 surgiu um núcleo de criadores de grande talento que determinaram as correntes da arte contemporânea japonesa das décadas seguintes. A circulação, o vaivém entre pessoas do teatro, da dança, das artes plásticas, literatos e músicos, possibilitou o desenvolvimento da força criativa daqueles anos quase legendários.

No entanto, através de sua mensagem e expressão artística, os atores conseguiram inscrever-se na história das artes cênicas contemporâneas do Japão. Entre os mais conhecidos: Suzuki Tadashi e o Waseda Shô-Gekijô (o "Pequeno Teatro" criado em oposição ao Shingeki, o "Novo Teatro" que representava a corrente do realismo moderno ocidental desde os anos 20). Kara Jurô com o Jôkyo-Gekijô ("Teatro das Situações", inspirado no existencialismo de Jean-Paul Sartre), não teve acesso às salas de teatro. Decide então instalar-se numa arena coberta conhecida como a "Tenda Vermelha" no quartel-general dos estudantes da época: o parque de Hanazono-jinga, em

Shinjuku. Yôkô Tadanori, artista plástico de renome, desenharia para eles os pôsteres e pintaria os espaços cênicos, com um espírito de mau gosto voluntário onde se vêem lado a lado o erótico e o grotesco. Expressão pura de um teatro de vanguarda que inverte os valores estéticos e sociais, essas manifestações teatrais, assim como a dança butoh, eram reflexo de uma exaltação da liberdade.

Muitos atores-diretores tornaram-se dramaturgos ou cineastas, hoje reconhecidos, sem terem renunciado ao sopro subversivo que os havia caracterizado. Se antes, marxistas e agentes de uma contracultura, recusavam ajuda da instituição à qual se opunham, hoje é diferente. O que não é o caso dos dançarinos de butoh em atividade no Japão, que em sua maioria raramente obtêm suporte financeiro de terceiros. Estes artistas são assalariados, trabalham nos cabarés ou são modelos de pintores.

O que resta daquela energia inicial e como compreender esse fenômeno de marginalidade extrema?

O segredo da sobrevivência e da força da influência que, contudo, jamais cessou, não reside, com certeza, na prolongação de um *kata,* mas sim, talvez, na existência primordial de uma necessidade de expressão que apela ao imaginário e à mente reflexiva. Questionamentos e técnicas singulares e individuais propiciaram o advento da inteligência intrínseca do corpo dançante.

O fogo deste segredo ainda queima na dança e no ensinamento extraordinário do quase nonagenário precursor do butoh, Ohno Kazuo.

Filmes e reportagens fotográficas da existência artística de Ohno Kazuo nos revelam uma forma singular de butoh. Ele opta pela luz, Hijikata pelo sombrio. É o que descrevem aqueles que os vêem. No entanto, a criação do butoh necessitava do encontro de dois seres excepcionais. Hijikata morreu mas seu nome acompanha ainda todos aqueles que tiveram a sorte de vê-lo, escutá-lo e assim enriquecer-se com sua influência. Seu nome orienta e marca o imaginário de toda uma geração. Para Ohno Kazuo o diálogo continua. Ativo, realiza turnês regulares pelo Ocidente. Em seu estúdio em Yokohama acolhe inúmeros estrangeiros, amadores ou profissionais. Eu me lembro da música de Strauss, de Maria Callas, ou de Julio Iglesias, dos risos de surpresa ou de confusão dos alunos. Posso ainda escutar a

voz de Ohno no ouvido do aluno: *"Be happy!"*, a palestra sobre o "olho morto", o "olho do peixe"... expressão, supressão... inexpressividade que permite a encarnação de todas as expressões. Como a cor branca, evocativa da pureza da criança que acaba de nascer, onde os estados da alma vêm se imprimir. O corpo se prepara para ser o receptáculo de todas as manifestações. Uma mão se orienta para uma direção, a outra é dirigida ou retida em outro sentido. O corpo reage antes de agir... o espaço do gesto se cria, elo dimensional entre o ser e o corpo e não evidência do espaço cotidiano por metro quadrado. A noção de espaço amplia-se a partir da extinção do lugar onde o dançarino se movimenta, o tempo não é cronológico, o que nos antecede se fundamenta naquilo que nos rodeia e Ohno sussurra: "Nós carregamos nossos mortos nas costas e eles nos guiam..."

Junto com eles, Sr. Ohno, trazemos em nós mesmos um pouco do senhor. Possa o senhor viver mais de 100 anos!

Algum tempo depois os estrangeiros voltam aos seus países. Cada um deles teve contato com um ensinamento universal e particular, através de seu próprio butoh, essencial e original.

Eles criaram o butoh espanhol ou dinamarquês, o butoh brasileiro ou o butoh de Maura Baiocchi simplesmente. Você veio do Brasil, com os gestos e os conhecimentos de dança moderna e os *élans* do carnaval. Mas na sombra de seu perfil descansava uma macumba. Assim, Maura, nossos ancestrais jogados sobre nossas costas se deram as mãos justamente na Striped House Museum de Tóquio, nas instalações que construí para dançarinos de butoh. Você realizou a dança de uma Ofélia xamã?

Nós sabemos agora que fomos projetadas do outro lado do mundo para descobrir aos nossos pés nossa própria face.

E o butoh no Japão, com a estranheza que nos é familiar, sua diferença, seus paradoxos e seu discurso original sobre a arte de viver, a natureza e o corpo específico e universal, inegavelmente (e sem descanso) nos devolveu à nossa integridade.

Nourit Masson-Sékiné [1]
Estrasburgo, 11 de junho de 1994

INTRODUÇÃO

A idéia de um registro em língua portuguesa sobre o butoh, partiu dos ex e atuais alunos e colaboradores com os quais convivi e co-atuei ao longo de nove anos (1985 a 1994). Um número considerável de atores, bailarinos e pessoas de ocupações e áreas diversas, como psicologia, educação física, terapias corporais, pedagogia, literatura, filosofia, moda e até mesmo física. Uma demanda cada vez maior que, finalmente, vê realizar-se a possibilidade de leitura sobre a dança butoh em sua língua portuguesa.

Espero, com este registro, colaborar com todos aqueles que, direta ou indiretamente, se interessam pela matéria, rica, polêmica e fonte inesgotável de inspiração para a criação artística, artistas e pesquisadores.

Reflexo do mundo cada vez mais transcultural – raças, sociedades e economias inter-relacionadas e emaranhadas – em busca de saídas e novas luzes para seus complexos problemas estruturais e éticos, a arte-do-corpo butoh vai fundo ao encontro-confronto de uma transvaloração dos hábitos e costumes, na vida e no teatro. Uma aventura em busca de valores universais e essenciais, mais afinados com a consciência "biocosmoecológica" – (desculpem o palavrão) – um terceiro-veio ontológico, antropológico e arqueológico. Uma "terceira margem": matriz de expansão dos limites da mente e do corpo – territórios ainda menos corrompidos e livres de ditames e regras impostas (por outrem ou por nós mesmos) na vida

cotidiana – leia-se: luta pela sobrevivência. Combina a experiência e a condição momentânea, sujeita a mutações, com a investigação sobre o imutável, a essência das coisas ou princípios universais também existentes em nossa alma e consciência transitórias.

Reflexões Sobre Conceituação e Origem

Reflexo do mundo cada vez mais transcultural...

Definir a dança butoh é tarefa difícil, complexa, mas não impossível. É coisa para ocidentais. Toda análise deve considerar que o butoh não é um fato isolado – nasceu da confluência de concepções e pensamentos artísticos orientais e ocidentais.

Tentar normatizar ou nomear, em termos puramente lógicos, uma arte tão extraordinária, pode repercutir em equívocos altamente prejudiciais para a compreensão do tema. Todo cuidado é pouco.

Como muitos outros conceitos japoneses, o butoh é definido por sua própria evasão de uma definição. É uma palavra que amplia e desafia qualquer tentativa de conceituação. Uma dança sem convenções coreográficas. É um espetáculo popular-erudito, diferente do teatro clássico nô com seu vocabulário de gestos elaborados. É uma força de liberação, porém disciplinada. O butoh transcende sua localização japonesa. Suas imagens e fontes de inspiração, embora arquetípicas, brutas e primitivas, podem ser exploradas e reinterpretadas dentro da dinâmica cultural contemporânea.

Ushio Amagatsu, diretor do grupo de butoh Sankai-Juku ensina: "O butoh é mais uma tentativa de articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma idéia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior".

Min Tanaka, diretor do grupo Maijuku que se auto-intitula "o filho legítimo de Tatsumi Hijikata" é categórico: "O butoh

não é dança de época. Disseram que o butoh era a manifestação de um desejo de metamorfose. Eu não acho isso. O butoh lutou com o corpo pintado, mas o corpo se manteve cru. Tatsumi Hijikata não desejava nada".

Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (nascido em 1906) foram os precursores e fundadores de uma arte-do-corpo que transgredia convenções, gramáticas, didatismos, formas e estéticas comprometidas com o Japão tradicional e conservador e, por outro lado, com os novos padrões de modernidade impostos pela americanização, que começavam a emergir com o final da Segunda Guerra Mundial.

Tanto Hijikata quanto Ohno sempre preferiram a via metafórica, virtual e imagética ao formularem suas definições, ou melhor, suas digressões sobre a vida. A dança butoh seria a arte essencial que amplia os horizontes do pensamento sobre a questão do homem enquanto ser cósmico e reelabora a função integradora e universal da arte enquanto fenômeno de libertação e expansão das consciências.

Kazuo Ohno tem famosas expressões-enigmas para saciar a curiosidade de cérebros mais ansiosos: "A fantasia do butoh é como jogar o cosmos nas costas. E para o butoh, enquanto a fantasia cobre o corpo, é o corpo que é a fantasia da alma". E ainda outra: "O butoh é como a vida sendo gerada no ventre materno. A energia e os mecanismos da vida e do butoh são os mesmos. O mundo do butoh deve ser aquele do ventre materno".[1]

Hijikata costumava dizer, exata e ternamente: "(...) Minha dança se originou em um lugar que não tem nenhuma afinidade com templos xinto ou templos budistas. Estou bem ciente de que meus movimentos são construídos a partir da lama". E quando questionado sobre a filosofia subjacente ao butoh, dizia: "Não há filosofia antes do butoh. Só é possível que a filosofia possa sair do butoh. As origens do butoh estão em uma terra selvagem habitada por espíritos elementares, que a mente racional não pode alcançar".

Não importa a técnica mas o fazer sem intenção. Conexão com o Zen, prática de meditação budista também utilizada para a realização de algumas atividades como cerimônia do chá, artes marciais, ikebana etc. Podemos realizar criativamente qualquer coisa. Soluciona a dialética entre ser e fazer.

Conexão com a "loucura" e a vaidade do artista? Conexão com a idéia de que o corpo é o próprio teatro (espaço-tempo) e o acontecimento (o jogo dialético da cena) ao mesmo tempo. Em outras palavras, a essência da cena é o ator, o *performer,* o bailarino – força imagética e fenômeno de imantação. Ser substantivo-adjetivo: mágica, reza, prece, despacho em carne, osso e alma.

Fantasmagorias mitológicas e arquetípicas empilhadas e arranjadas numa estrutura corpórea imperativa e concreta. "Todo dia você vive e não precisa ensaiar para isso" – lembra-nos Kazuo Ohno, tal a confiança que deposita na imaginação e na sensibilidade vivas.

O butoh é baseado na vida da mente (memória temporal e atemporal) e nas biografias pessoais como elementos da história universal.

Carl Gustav Jung, ao postular a existência de uma estrutura psíquica básica comum a todos os homens, observou, além do inconsciente pessoal, a existência do inconsciente coletivo da humanidade que se exprime através de arquétipos, órgãos da psique pré-racional. Embora assumam variações múltiplas, máscaras diferentes segundo as épocas e situações em que ressurgem, os arquétipos são semelhantes em seus traços fundamentais e essenciais. A mente em seu estado mais primitivo compara-se ao leito de um rio (a terceira margem), por onde o fluxo da vida escoa ininterruptamente de maneira abissal, desde o início dos tempos. A psique, tanto quanto o corpo (estrutura densa, visível) não poderia deixar de ter sua história evolutiva.[2]

Para Jung, a alma é naturalmente religiosa. O arquétipo divino está lá gravado, desde os primórdios da existência, sem que tenha havido necessidade de nenhuma sugestão exterior.

Há uma diferença sensível entre dançar algum fenômeno que existe internamente, gravado no corpo *(niku-tai),* e dançar algo que existe fora do corpo. A paisagem interior emerge do corpo naturalmente, como uma imagem virtual dos dados da memória individual-coletiva.

Niku-tai ou paisagem interior são as impressões (lembranças, manias do corpo, experiências espirituais) gravadas em cada pessoa. Um "butoísta" (praticante de dança butoh) deve reconhecer e explorar essas impressões e desenvolver a

capacidade de fazer uma montagem ou síntese desses elementos pessoais.[3]

"Dentro de cada pessoa existe uma energia mais potente e feroz que qualquer bomba atômica", proferiu Ohno durante sua passagem pelo Brasil em 1986.

Já se disse muita coisa: o butoh é teatro, dança, teatro-dança, performance, dança-performance.

O butoh é dança, antes de mais nada. É ainda teatro, pois é uma expressão cênica. Também é performance, arte de risco e improviso: uma função cênica caracterizada pela existência de um agente (ator, dançarino, artista, qualquer pessoa ou até mesmo um objeto, um texto ou um conjunto de signos, de preferência imagéticos) e um público, de preferência ativo e criativo.

Freqüentemente, os críticos definem o butoh como arte-do-corpo: conexão com o movimento *body-art*, que postulava o corpo em si como a própria obra. Neste sentido, o butoh faz coro com os que sustentam a idéia de que o corpo, o artista, não é instrumento da dança ou do teatro ou de qualquer outra arte, mas sim a própria dança, o próprio teatro, a própria música etc.

Segundo Kazuo Ohno, a dança "não pode vir do pensamento, mas deriva de uma interconexão de mim mesmo com o vazio (*mu*)" – um mundo além de mundos conhecidos.

Poderíamos dizer que a prática do butoh implica um processo alternado de desconhecimento e conhecimento. Ou que a uma forma-conteúdo dionisíaca – indefinida, rebelde, disforme, vazia de significado lógico, mas plena de intuição, sensibilidade e êxtase – corresponde uma apolínea, a qual por sua vez demanda outra dionisíaca instantânea e, alternadamente, outra apolínea, e assim sucessivamente.

Nonsense, surrealismo, dadaísmo, expressionismo. Nenhuma dessas tentativas conceituais serve para definir a dança butoh. Sabiamente, Ohno prefere definir o que faz através de imagens simples como flor, pássaro, vento, lua, o ventre materno, o casamento entre o céu e a terra...

O corpo caminha para a frente em direção ao passado imemorial. Ohno encarna uma noção de realidade fora da noção de tempo-espaço linear da era industrial (rotina, stress, pressa, ansiedade).

Nos anos 60, quando o trabalho de Hijikata apareceu com mais vigor, a palavra butoh freqüentemente vinha acompanhada do adjetivo *ankoku*. *An* significa escuro, sombrio e *koku* significa negror, escuridão. *Ankoku* refere-se a algo mais amplo e radical: uma atmosfera interior de desespero e total escuridão. *Ankoku butoh* caracterizou-se como uma expressão cênica que negava os cânones do teatro tradicional ocidental de estrutura aristotélica e heróica, bem como as lições irretocáveis e intocáveis do próprio teatro tradicional japonês – o nô e o cabúqui.

Intencionalmente, o butoh evita qualquer forma estilizada de teatro ou dança. Kazuo Ohno diz que o balé clássico tende "a falar demais" ao contar historinhas. Hijikata dizia que o *Lago dos Cisnes* não combina com o corpo de um japonês.

A geração de artistas *avant-garde* de qualquer parte do mundo carregava (e carrega?) consigo uma forte aversão à arte. Eles expressavam a tentativa de destruir toda e qualquer estrutura estética institucionalizada ou intencional. O resultado são obras em geral herméticas, complexas e de múltiplos enredos, conseqüentes da crise de identidade social e da resistência feroz à pasteurização e à uniformidade dos processos criativos e seus resultados.

Dance como uma flor que não pede licença para nascer. (Ohno)

Em todo o mundo, do Ocidente ao Oriente, essas manifestações de vanguarda foram criadas num clima pueril, de euforia festiva, como a melhor alternativa para livrar-se da sensação de prisão, ruína espiritual, sofrimento e caos existencial. O riso, a gargalhada, o grito desesperado, o descompromisso estético, o desregramento dos sentidos e dos processos criativos eram as melhores respostas ao conjunto de fatores e valores (sócio-econômicos e político-culturais) que não mais representavam os anseios da população massacrada, vítima das duas grandes guerras mundiais. Um homem novo precisava surgir, e, conseqüentemente, traria consigo uma arte totalmente nova, "bebê", "dadá", "primitiva", de sonhos e êxtases – essencial, orgânica, impetuosa, cosmogônica. Novos conjuntos de valores em todos os setores da vida precisavam surgir, sem mitificações ou mistificações. O vôo é tanto mais possível quanto mais se fincam os pés na terra.[4]

Um contra-senso específico do cenário artístico-cultural japonês dos anos 50/60 é que, embora esses artistas rejeitassem

suas tradições, a maioria dos trabalhos em dança e teatro possuía um inegável toque japonês, direta ou indiretamente, mesmo que em um novo e provocativo contexto. No palco, de novo, velhos quimonos, objetos da vida cotidiana, instrumentos musicais da memória ritual, mitos e épicos das lendas e folclore do Japão rural em choque com o Japão urbano e tecnológico. Além disso, encontram-se alguns pontos de contato da técnica butoh com os preceitos da cartilha do teatro nô apregoados por Motokiyo Zeami (1363-1443). Tanto em um como no outro, a apreensão do objeto ou sujeito (concreto ou abstrato) a ser transposto para o palco se dá, sobretudo, pelo "olhar interior" (intuitivo e sensitivo) mais que pelo "olhar da mente" (racional e lógico).

Em suas oficinas, Ohno sempre gosta de lembrar aos alunos: "Dance como uma flor que não pede licença para nascer".

Para Ohno e Zeami, o pico da dança não é a culminância do movimento dinâmico mas o parar do movimento no pico.

Por outro lado, Zeami dizia que seus ensinamentos "não deviam cair sob os olhos de um estranho; o nô é uma tradição secreta". Já o mestre Kazuo Ohno não faz segredo e nem considera o butoh exclusividade da cultura japonesa, ou de alguns eleitos por laços de parentesco ou sangue. Uma postura que muitas vezes ainda provoca desconforto na mente dos japoneses mais etnocêntricos, radicais e puristas, que insistem em guardar a dança butoh a sete chaves.

Tradicionalmente, são três as palavras para dança no vocabulário japonês: *mai, odori* e *buyo.*

Mai (舞) especifica o tipo de dança pertencente ao teatro nô.

Odori é o tipo de dança dentro do teatro cabúqui.

Buyo é uma palavra composta de dois ideogramas (舞 e 踊) ambos com significado de dança.

Yo ou *dori* significa dança de alegria ou do povo.

Butai significa palco ou pódio de dança.

Butohkai eram bailes do início da era Meiji em que os japoneses finos (políticos, diplomatas e generais) assumiam atitudes ou posturas importadas do Ocidente.

A palavra butoh, durante o período Meiji (final do século XIX), designava danças de salão, principalmente as vindas do Ocidente. Por muito tempo esquecido, o termo voltou a ser

usado a partir dos anos 60, embora com significado diferente do original.

Inicialmente, Tatsumi Hijikata acrescentou o adjetivo *ankoku* (escuro) ao substantivo *buyo* (dança). Estava criado o *ankoku buyo* (dança das trevas). Mais tarde, mudou para *ankoku butoh* e logo em seguida para *butoh.*

A palavra butoh em japonês (舞 踏) é formada por dois ideogramas: *bu* (dança) e *toh* (passo).

Na mídia nacional e internacional encontramos interpretações várias da palavra, como as seguintes:

– *bu* (dança) e *toh* (golpear a terra);

– *bu* (movimentos etéreos) e *toh* (gestos contraditórios e concretos);

– *bu* (pairar, esvoaçar) e *toh* (pisar, amassar o chão);

– *bu* (mãos) e *toh* (pés).

A palavra romanizada aparece de várias formas: butoh, butô, buto, butho e bûto. O significado da expressão butoh é amplo – não pode ser reduzido à compreensão de sua etimologia.

Férteis Anos 60

As raízes do butoh precedem a turbulência dos anos 60. Apesar de não ser um movimento de orientação política, só começou a tomar corpo durante esse período. Sobreviveu à arte das colagens e citações e provou ser mais do que uma política de liberação do corpo.

Um sentimento ambivalente tomou conta da sociedade japonesa após o final da Segunda Guerra Mundial: aceitar a América do Norte (os "vencedores") como modelo ou agarrar-se à tradição do próprio país, que ainda chorava seus mortos? Modernização significava americanização. As bombas de Hiroxima e Nagasaki criaram disposições antagônicas e conflitantes.

Mudanças nos hábitos e costumes e a desenfreada urbanização deixaram os japoneses confusos entre a obsessão pelo progresso e o refúgio na nostalgia.

As conseqüências desse duplo fato refletiram-se em toda a produção artística, notadamente a *underground*. A modernização poderia ser questionada, criticada, mas era impossível de ser combatida. Imperava a sensação de impotência e desconforto.

O casamento-confronto entre a tradição milenar e a modernização imposta poderia ser menosprezado ou ignorado em silêncio numa "atitude zen", ou abertamente repudiado como mostraram os movimentos estudantis e atos radicais de grandes homens. Como o do romancista e poeta Yukio Mishima, ao suicidar-se praticando *seppuku* (ritual de morte entre noivos)

diante da tropa do Ministério da Defesa, em Tóquio, após proferir um discurso a respeito da volta aos antigos valores sócio-culturais.[1]

Os novos humores – revolta de um lado e aceitação de outro, insegurança e melancolia – povoavam os teatros, os livros e as telas com imagens de pesadelo, niilismo, absurdo, romantismo e formas líricas. Instalou-se uma verdade definitiva na mente dos intelectuais e artistas: a efemeridade da existência e dos valores inventados e impostos para preservá-la.

Em literatura, ganhou nova popularidade o estilo tipicamente japonês *i-novel (shi-shosetsu)*, pessoal e introvertido, em oposição às pressões da era urbana e à tendência da literatura ocidental a apresentar julgamentos morais, políticos e filosóficos como forma de explorar e descobrir novas verdades.

Simultaneamente, vários grupos experimentais emergiram: Director's Colloquium, Hachi No Kai (de poetas e compositores), Organizadores Neodadaístas, Centro Underground do Japão, Jikiken Kobo (Estúdio Experimental, formado por artistas da dança, literatura, música, fotografia e artes plásticas).

A música foi marcada pela influência de John Cage, que se apresentou no Japão no começo dos anos 60, e pelo trabalho de seus seguidores. Foi o *boom* da moderna música japonesa, caracterizada pela improvisação e a combinação de instrumentos musicais ocidentais com instrumentos tradicionais – *shakuhachi, shamisen,* biva, coto. Não tardou para a alta tecnologia dos digitais e computadores passar a conviver, de modo pacífico, com aqueles instrumentos "irracionais", telúricos, pertencentes à remota tradição musical japonesa.

As mudanças na cena teatral foram marcadas pela reação ao estilo *shingeki* (teatro novo) estabelecido nos anos 20, comprometido com o realismo, os temas e as aspirações do teatro praticado na Europa.

Vários grupos alternativos surgiram, na maioria formados por estudantes de teatro, ativos durante os protestos dos anos 60.

Em 1959, o Seinen Geijutsu Gekijo (Sergei – Arte Teatro Jovem) afirmava que o velho teatro e o *shingeki* não serviam mais aos novos preceitos da contemporaneidade. Sergei era politicamente engajado, ativista e inspirado no teatro político de Brecht.

De início influenciados pelo teatro político de Sergei, os

grupos que mais se destacaram na cena japonesa foram: Jokyo Gekijo (Teatro de Situações) de Juro Kara; Waseda Shogekijo (Pequeno Teatro de Waseda) de Tadashi Suzuki; Kuro Tento (Tenda Negra) de Shin Sato e Tenjo Sajiki (A Galeria) de Shuji Terayama.

Juro Kara, fortemente influenciado pelo existencialismo sartriano, rejeitava o teatro dentro de casas de espetáculos. Realizava suas performances em uma tenda vermelha, instalada em frente de grandes estações de metrô da capital, Tóquio. Exemplo seguido por outros grupos, a Tenda Vermelha se transformou em símbolo de resistência ao ritmo desenfreado de urbanização e modernização. Era um teatro físico, violento, vivo, colorido e predominantemente político.

Tadashi Suzuki e o Waseda Shogekijo criaram um teatro menos político e mais existencial. Suzuki, também interessado nas técnicas tradicionais de atuação, desenvolveu seu "Método Suzuki", mais tarde aclamado internacionalmente. Hoje, Suzuki mantém uma escola em Toga, Japão, e é membro do Comitê Internacional que cuida da organização e execução do Festival de Teatro Olímpico com sua primeira versão programada para 1995, na Grécia, e a segunda em 1998 em Shizuoka, Japão.

Lixo e Estética da Feiúra

Tanto o butoh quanto o teatro que nasceu em Tóquio nos anos 50/60, foram influenciados pelo trabalho do artista gráfico Tadanori Yôkô. Em suas obras, este artista enfatizava o feio, o irracional, o grotesco, o banal e o mau gosto, com a intenção de tornar aceitável o não-aceitável. Yôkô revolucionou as artes gráficas dos 60 ao retratar, sofisticadamente, os objetos usados no dia-a-dia das eras Meiji, Taisho e Showa: cartões postais, anúncios, velhos menus, cartazes, fotografias do início do século etc.

Tatsumi Hijikata, Shuji Terayama, Juro Kara, Tadanori Yôkô, entre outros, criaram um teatro da miséria, parecido com uma feira livre. Não economizaram trapos, lixo e a combinação de elementos da cultura oriental com os da cultura ocidental. Havia um uso intencional e excessivo de clichês e melodrama. O resultado eram obras de enorme poder imagético – metáforas

de uma terra em crise e abandonada, espelhando uma civilização morta-viva e um teatro atrasado e moribundo, preenchido por criaturas assustadoras, sombras da escuridão, personagens pinçados da fantasia e do imaginário, bem como da realidade concreta e cotidiana, notadamente a dos esquecidos pela sociedade.

Shuaku no bi (estética da feiúra), como querem os críticos, é uma característica legítima do folclore e da arte clássica japonesa. Mais uma vez, a tradição é revisitada e traduzida em novas perspectivas e proporções. Vale lembrar dois exemplos de antigos rituais da tradição nipônica: o *namahage*, festa popular do norte do Japão, onde rapazes com máscaras horripilantes entram nas casas gritando e rugindo, ameaçando e amedrontando as crianças ou beliscando as nádegas das moças, e o *modoki*, com a função de ridicularizar rituais sagrados.

Tatsumi Hijikata
(09.03.1928 - 21.01.1986)

Ele foi o homem que encantou toda uma geração de jovens artistas e "veteranos" como Mishima, Susan Sontag, Kazuo Ohno, Tadashi Suzuki.[1]

Morreu prematuramente, aos 57 anos, vítima de câncer no fígado. Sua notoriedade no Ocidente ficou restrita a um pequeno círculo de privilegiados.

Jean Viala, francês, co-autor do livro *Shades of Darkness,* editado em 1988 no Japão, conclui: "Se Kazuo Ohno é a alma do butoh, então Tatsumi Hijikata é o arquiteto. Foi por meio de seu trabalho e sua história que o butoh começou a chamar a atenção e chegou a ser o que é. Ele definiu os limites, os princípios e as direções, estabeleceu a estética e criou as técnicas necessárias para o desenvolvimento dessa arte".

Técnica? Hijikata dançava como se fosse a encarnação dos "deuses na terra". Desafiava os sentimentos humanos mais puros, que tinham sido abandonados e suprimidos no meio do processo irracional de implantação da estandardização da razão, da consciência e de todos os aspectos da vida (leia-se americanização) no Japão e em todo o resto do mundo.

Hijikata era contra a apreensão da técnica como fim último, das regras do método e contra toda forma de estandardização e sistematização impostas ao dançarino, vindas de fora dele. Os dançarinos clássicos ou modernos aplicavam movimentos pre-estabelecidos ao corpo. Hijikata estava interessado em deixar que os movimentos emergissem naturalmente do corpo. Abuso

da técnica, tecnicismo ou maneirismo são riscos que devem ser evitados. Uma premissa compartilhada e alcançada em sua busca do gesto essencial e da síntese dos elementos básicos que compõem a cena (tempo + espaço + expressão).

O escritor Yukio Mishima, admirador de Hijikata, relatou: "O Sr. Tatsumi Hijikata acabou de me informar que irá novamente celebrar uma cerimônia herética. Estou ansioso por assisti-lo e para a ocasião estou preparando uma máscara negra e misteriosos perfumes para mim. A literatura clássica e de vanguarda estão em estado de crise. Porém, eu sempre consigo descobrir uma linguagem simbólica e atual em seu trabalho".

Crise Existencial

Tatsumi Hijikata foi para Tóquio nos anos 50. Estudou com Mitsuko Ando, que recebeu influências do jazz e da dança americana moderna. Exercitou-se também em flamenco e tentou estudar com Takaya Egushi, que estudara *der neue tanz* (dança nova alemã) na Alemanha.

Vivia precariamente em um apartamento com vários artistas. Todos sofriam de um sentimento de perda de identidade, conseqüência da guerra.

O verdadeiro *début* de Tatsumi Hijikata ocorreu em 24 de maio de 1959, durante um evento organizado pela Associação Japonesa de Dança. Criou uma peça curta, sem música, inspirada na novela *Kinjiki* (Cores Proibidas) – história de tema homossexual de Yukio Mishima. No elenco, Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno, na época adolescente, encenava sexo com uma galinha e em seguida sucumbia a precipitações do corpo de Tatsumi Hijikata sobre o seu. Escândalo foi o resultado. E o jovem rebelde perdeu o apoio da Associação, taxado de dançarino perigoso.

A violenta determinação daquele novo talento de negar tudo fora de sua experiência e suplantar qualquer obstáculo ao desenvolvimento de sua arte, eram bem visíveis em *Kinjiki* e praticamente em toda sua produção até 1968.

Avesso a sínteses, afirmava que desejava criar uma expressão artística que só os japoneses entendessem. A assimilação de elementos da cultura chinesa e da ocidental dá uma

característica de hibridismo à cultura japonesa. É um padrão cultural que se repete há séculos. Hijikata tentou ferozmente mudar esse estado de coisas. Tal conflito de propósitos, em que a percepção de si mesmo, do tempo, da cultura e da geografia é realinhada, era e continua sendo parte da tensão que subjaz a Tóquio, presente em quase toda a obra de Hijikata, bem como na de seus colaboradores e sucessores.

Yukio Mishima encontrou em Hijikata o complemento de sua genialidade cerebral e rigidez física. Trocaram idéias por algum tempo. Hijikata e sua esposa Akiko Motofuji foram os modelos para Mishima escrever *Barakai* (Morto por Rosas), de 1963, reeditado em 1971.

Tinha predileção por temas e universos tabus. A convivência com o gênio Mishima aumentou-lhe a erudição e o interesse por grandes nomes da literatura universal. Seguiram-se obras inspiradas em Lautréamont, Sade e Genet:[2]

Os mortos são meus professores. Devemos cuidar bem dos mortos. (Hijikata)

1960
Bride
T. Hijikata Dance Experience Nº 1
Saint Marquis - Dance of Darkness
Notre-Dame des Fleurs (de Jean Genet)
Treatment Spot (dos *Chants du Maldoror*), com Kazuo Ohno

1961
Secret Ceremony for an Hermaphrodite, junto com Ohno

1962
With the Group of Leda

1963
Anma (Masseurs)
Bara Iro Dance (Rose-Colored Dance)
Illustrated Book of Sexology Instruction-Tomato, dirigido por Hijikata e dançado por Ohno

1967
Keijijogaku (Emotions in Metaphysics), para T. Takai
Butoh Genet, para o evento Mitzukata Ishii Dance Experience.

Nesses trabalhos, a marca era o erotismo e a violência. Ele desejava vasculhar e alcançar os mais profundos e obscuros recônditos do corpo e da alma. A base e o sentido de sua dança era o ser verdadeiro e não o ser aparente. Buscava a transformação e a transcendência dos limites do corpo como experiência fundamental para obrigar o corpo a encontrar sua verdade e tornar expressiva a beleza espiritual.

Beleza e verdade espiritual apareciam sob formas assustadoras, horripilantes e precárias aos olhos do público. Era necessário chocar, incomodar, causar estranheza e gargalhar nas entranhas da platéia, para que ela também experienciasse o romper de suas amarras e couraças psicofísicas. O corpo era a arma e a munição para a revolta. Conexão com Antonin Artaud que desafiou o teatro dependente da linguagem falada com um teatro do corpo.

As transformações das artes cênicas, naquela época, estavam misturadas com o "teatro público" – principalmente as manifestações estudantis de rua – que explodiram em todas as grandes cidades do mundo ocidental, assim como em Tóquio. O corpo era a única linguagem possível e aceitável, capaz de aliviar o clima de caos e insatisfação sócio-político-cultural.

Em 1960, Hijikata e o fotógrafo Eikoh Hosoe colaboraram num curta-metragem chamado *Umbigo e Bomba Atômica,* no qual Tatsumi Hijikata fazia o papel de um demônio que surgia do mar para roubar o umbigo de uma criança. Em 1967 realizaram *Kamaitachi* (Weasel's Sickles), exibição de fotografias sobre o tema da memória infantil e das experiências da guerra.

Em 1968, aos 39 anos, Hijikata criou a obra considerada um marco em sua vida e divisor de águas: *Revolta da Carne,* com o subtítulo *Tatsumi Hijikata e os Japoneses.* Era uma resposta aos "irmãos" japoneses que o separavam de suas origens nacionais. Este trabalho deixou uma impressão de selvageria incontrolável, destruição e indiferença.

Conta Yoko Ashikawa, sua principal discípula, que durante um ano, antes de representar *Revolta da Carne,* Tatsumi entrou em um período de introspecção. Jejuava e corria todos os dias. Bronzeou o corpo utilizando luzes artificiais. Esse projeto demandava obter o equilíbrio perfeito do corpo, em contradição com o declínio físico do envelhecimento. Assim, ele voltava no tempo durante a apresentação, rejuvenescendo até parecer

um adolescente. Para Ashikawa, isto era o segredo da dança.

De 1968 a 1982, Hijikata praticamente só coreografava e dirigia. Continuou esse trabalho no estúdio Asbestos-Kan, treinando e orientando dançarinos. Também escrevia e empresariava seus clubes noturnos, pequenos cabarés onde muitos dançarinos de butoh chegaram a trabalhar para sobreviver.

Nesse período, persistia com a idéia de quebrar os limites do *ankoku butoh*. Menos preocupado com a auto-identificação, era de certa forma como uma criança tentando se comunicar com os mortos. Criou um vocabulário que consistia em numerar e classificar os movimentos de acordo com imagens. Com isso, formalizava de tal maneira sua dança que libertar-se novamente ficaria mais e mais difícil.

Este vocabulário de movimentos era criado a partir de imagens-lembranças da sua infância e da natureza: as pernas tortas das crianças, assim moldadas pelo fato de terem permanecido por muito tempo em estreitos cestos de palha, enquanto os pais trabalhavam nos arrozais. O andar torto do agricultor japonês se tornou uma das posições básicas: o dançarino ficaria de pé equilibrando-se nas bordas externas dos pés, tremendo levemente e com muita tensão. Os elementos básicos da vida – terra, fogo, ar, água –, imagens da natureza como tempestade, vento, luz do sol etc., eram usados para inspirar formas que iam sendo classificadas na tentativa de desenvolver um método e uma técnica coreográfica e diretiva.

Em abril de 1983, Hijikata retorna aos palcos, juntamente com Yoko Ashikawa, com um trabalho intitulado *Os Seios do Japão*.

Em 1984 coreografou para Min Tanaka uma forma de dança que chamou de *Ren-ai Butoh-ha Teiso: Foundation of Dance of Love,* encenada ao som de um discurso de Antonin Artaud – *Para Acabar com o Julgamento de Deus* – gravado pela Radiodifusão Francesa um mês antes da morte de Artaud, em 1948.

Tohokukabuki Project, de 1985, com Yoko Ashikawa e um grupo de jovens dançarinos, foi seu último grande trabalho. Era uma combinação de suas novas tentativas com a dança selvagem do interior e a dança do teatro popular tradicional. Uma tentativa de popularizar o butoh. Abandonou a técnica corporal espetacular e espontânea, característica de sua primeira fase

até *Revolta da Carne*. Foi aí que descobriu um sentido ancestral e religioso em sua dança. Voltava às origens, à terra e ao feminino.

"(...) os mortos são meus professores. Devemos cuidar bem dos mortos. Mais cedo ou mais tarde também seremos chamados. (...) temos que trazer os mortos para perto de nós e levar nossas vidas com eles. Não há nada a não ser claridade agora. Mas me pergunto se esta claridade não chegou nas costas da escuridão dentro de nós. (...) Não há escuridão na noite agora. Antigamente a escuridão era nítida."

O Norte dos Artistas Japoneses

Região de clima severo, com temperaturas muito abaixo de zero e essencialmente rural, o norte do Japão castigou o físico e a alma de Hijikata até torná-lo um verdadeiro aríete humano na batalha contra a precariedade e a miséria. O vencer as dificuldades daquele lugar foi sua principal escola.

Paradoxalmente avessos à idéia de que o centro do universo é o homem – herança do pensamento eminentemente apolíneo e heróico, gerado no seio das sociedades vencedoras da Segunda Guerra Mundial –, os artistas do Norte objetivavam erguer uma estrutura anômala, particular, diferente, que "faria uso radical dos termos universais com a expressa intenção de destruir a linguagem universal". Ou melhor, a "didática universal" que começara a ser ditada pela indústria cultural instalada, em nível mundial, pelo caráter imperialista dos americanos do norte.

Essa atitude parece combinar sentimentos de atração e repulsa, extremamente radicais e polarizados, solucionados, a meu ver, sobretudo pela "indiferença" e pela profissão de fé na própria força e capacidade de transformar livremente a natureza e a sociedade.

Pré-história Pessoal

A memória particular de Hijikata envolvia um fenômeno geral e coletivo, específico da região onde nasceu, Tohoku.

Uma vez disse a um diretor de teatro inglês: "Eu vim de Tohoku, mas há Tohoku em todo o mundo, há Tohoku até na Inglaterra". Essa justaposição de territórios-imagens dá ao butoh a qualidade de teatro universal e multicultural, apesar de ter nascido de uma experiência individual de um japonês que tinha como processo criativo evocar memórias de Tohoku.

Na infância, fôra apelidado de "moleque frágil". Muito magro e irrequieto, cultivava o hábito de se colocar em situações sem defesa. "Meu coração sempre corria como o de um cão; 'tum, tum, tum', batia. No meu tédio era possuído pelo pensamento de que se eu não desmontasse o mundo, se o deixasse só do jeito que estava, de alguma forma um desastre me atingiria."

O pequeno Hijikata conviveu desde cedo com a solidão. Como defesa desenvolveu especialmente sua capacidade de observação e imaginação criativa. "O que aprendi do corpo de uma criança influenciou num grau muito grande meu próprio corpo."

Provinciano de Akita, mudou-se para Tóquio na década de 40, aos 18 anos. Pouco a pouco revelou-se seu poder de aglutinação de novos talentos.

Em seus últimos anos de vida dedicava-se à dança butoh como professor, coreógrafo e pensador, além de ser muito requisitado como diretor de teatro, cinema e televisão. Falecido precocemente, não teve tempo de desenvolver um método e formular no papel os preceitos do butoh que, com certeza, ajudariam a esclarecer e acabar com as contradições e os paradoxos da matéria.

No dia de sua morte, 21 de janeiro de 1986, Tatsumi Hijikata realizou, talvez, sua última performance minutos antes de falecer, na presença de seus amigos e companheiros de trabalho. Entre eles estava Kazuo Ohno. Ele nos conta que Tatsumi Hijikata, poucas horas antes de seu fim, executou movimentos de dança com um dedo da mão. Nessa atitude, Ohno diz ter reconhecido a dança além da realidade da carne. "Tatsumi Hijikata morreu como uma flor que floresce de repente, sem saber se é a estação ou o tempo certo" – assim traduz Ohno a morte prematura do grande amigo, cujo verdadeiro nome era Kunio Motofuji.

O Legado de Tatsumi Hijikata

Tatsumi Hijikata foi o principal responsável pelo desencadeamento dos movimentos de vanguarda dos anos 60 e pilar da revitalização do teatro e da dança no Japão.

Os temas inaugurados pelo butoh dos anos 60 continuaram aparecendo nos 70 e 80: impotência e exorcismo da impotência, nostalgia, pobreza, androgenia ou erotismo excessivo, dor e sofrimento, violência e insanidade, flagelo, horror, revolta, humor irônico.

Alguns trabalhos lembram muito as performances de Hijikata. No palco, novamente imagens de sonho e pesadelo. O belo surge da própria negação da beleza; a força briga com a impotência e o entusiasmo (quase) vence a dor, o sofrimento e o desespero.

A maioria dos artistas especializou-se em criar performances escatológicas e espetaculares, repletas de exotismo. Paródias de rituais preexistentes ou inventados com o objetivo de chocar e surpreender.

Várias companhias constituíram-se sob influência e orientação direta de Hijikata:

1968 - Muteki-sha – direção: Natsu Nakajima[3]
1972 - Dairakuda-kan – direção: Akaji Maro
1974 - Hakutobo – direção: Yoko Ashikawa e Hijikata
- Sebi/Ariadone – direção: Ko Murobushi e Carlotta Ikeda
1975 - Sankai-Juku – direção: Ushio Amagatsu
- Dance Love Machine – 1ª direção: Anzu Furukawa – 2ª direção: Tamura.
- Hoppo Butoh-ha/Suzuranto – direção: Bishop Yamada
1977 - Byakko-sha – direção: Isamu Osuka[4]
1981 - Butoh-ha Tenkei

Kazuo Ohno

Homem extremamente gentil, impressiona pela vitalidade e sensibilidade artística no alto de sua oitava década, a se completar em 1996, quando fará noventa anos. Desenvolveu um estilo próprio e inconfundível na grande árvore que é a dança butoh. Um grande *butoísta* que não se preocupou com aspectos de teoria, técnica e direção. Penso até que ele transcende o rótulo. Primeiro vem o homem, depois a obra.

A obra, apresentada ao público, perde-se do criador e dela mesma. Pelo seu valor extraordinário e capacidade impactante, criador e obra caem nas garras (ansiosas e superficiais) da indústria cultural (meios de comunicação, produção etc.) e, conseqüentemente, são deturpados, passam a ser propriedades e terras de ninguém. A trituração é inevitável. Muito já se profetizou sobre a morte do butoh, em razão desse fenômeno de desentendimento (relação "promíscua") entre teoria, técnica e método, assunto polêmico e, portanto, preferido pela mídia.

Mas como acabar com a capacidade de fúria e de transmutação e transcriação dos seres humanos?! Artistas e artes radicais como o butoh e similares não se apagam nunca da memória do homem e de seu tempo.

Sonhos Selvagens

Na segunda metade de 1985, vi Ohno pela primeira vez, em foto publicada na revista *Japão Ilustrado* (nº 3) que chegava,

trimestralmente, ao Departamento de Artes da Universidade de Brasília, onde eu era parte do corpo docente, na área de dança e teatro.

"Vinda dos Nossos Sonhos Mais Selvagens" era o título da extensa matéria, fartamente ilustrada com fotos magistrais de Munezuke Yamamoto. Logo no primeiro parágrafo, palavras causavam impacto: "Butoh é uma das mais arrojadas formas de dança contemporânea, única do Japão. Expressa ao mesmo tempo tantas idéias diferentes que é quase impossível defini-la. Em suas apresentações mais memoráveis, gente comum e *happening* tornam-se imagens de sonhos e pesadelos. Os corpos dos dançarinos – nus e objetos físicos pintados – movem-se vagarosa e pesadamente e assumem posturas as mais bizarras. As imagens que daí resultam deixam no espectador uma estranha sensação. Butoh choca e surpreende".[1]

Mais adiante, a legenda da imagem de Kazuo Ohno: "Em *La Argentina*, o mais longevo astro da dança butoh presta sua homenagem a uma dançarina espanhola que ele encontrou pela primeira vez em 1929. Diz-se que algumas vezes o artista é tomado pelo espírito da bailarina. A coreografia improvisada de Ohno varia consideravelmente de um espetáculo para outro". Na última página, palavras que foram decisivas para quem realizava o primeiro contato com Ohno e sua arte: "Kazuo Ohno cria dentro de si personagens incríveis que ele descreve dançando. Sua crença e paixão pela dança ele aprendeu com o estilo expressionista alemão de seus mestres, na década de 20, e com as apresentações de bailarinos estrangeiros excursionando pelo Japão, em particular as da dançarina de flamenco La Argentina. Até hoje, o estilo de Ohno é essencialmente germânico, sem qualquer coisa de nipônico. Seus principais papéis são de mulher, sendo o mais típico o da moça de encantos já perdidos, de vestido longo e chapéu de plumas. Da mesma forma, um de seus papéis masculinos mais apresentados é de smoking, que faz lembrar os velhos heróis do cinema mudo. Retratando as emoções e reações do homem comum, a dança de Ohno é universal. Ele é o homem simples que expressa nossos sentimentos inconfessáveis e a intensidade de sua caracterização freqüentemente dá a sua dança uma qualidade estonteante".

Após devorar o texto e as imagens da reportagem, permaneci por algum tempo atordoada, como se tivesse sido atingida por um torpedo ou estivesse sonhando acordada. Tal a força das imagens ali impressas. Eram fotos de Ohno, Yoko Ashikawa, Dairakuda-kan, Sankai-Juku, Maijuku, Min Tanaka, Anzu Furukawa e Hijikata. Uma pequena mostra das tendências solenes da principal corrente da dança butoh inaugurada por Tatsumi Hijikata.

A Obra-trajetória

A obra de Ohno é ressonância da sua vida. Ohno desenvolveu um estilo único e inigualável. Além de ser considerado a "alma" da dança butoh, é também aclamado o pai da dança moderna japonesa, apesar de ter iniciado sua formação artística um pouco tarde, com 27 anos, ao matricular-se na escola de dança moderna ocidental de Baku Ishii, inicialmente apenas com o objetivo de incluir a dança em seu currículo de Educação Física.

Nasceu em 27 de outubro de 1906, em Hakodate, Hokkaido, no extremo norte do Japão, perto da costa russa. Seu pai era pescador e sua mãe dona de casa. Dos cinco filhos, era o mais velho. Aos 19 anos torna-se professor de ginástica da escola primária. Insatisfeito, vai para Tóquio, matricula-se na Escola Atlética Nacional e é convocado para o exército. Nessa época, Ohno fica extremamente impressionado ao ver seu corpo refletido no espelho de uma loja de departamentos em Ginza, um dos bairros mais chiques de Tóquio. Ele acredita que a perplexidade e admiração que sentia diante da própria imagem tenha sido o motivo que o levou a buscar sua identidade através da dança.

Outro verdadeiro *turning point* em sua vida aconteceu em 1929, ao assistir, no Teatro Imperial de Tóquio, a uma apresentação da bailarina de flamenco La Argentina, pseudônimo de Antonia Mercé. Profundamente impressionado pela bailarina, cinqüenta anos mais tarde realizou o que muitos consideram sua obra-prima: *Admirando La Argentina,* sob a direção de Tatsumi Hijikata. Neste período converte-se ao cristianismo protestante, seguindo os passos de sua mãe.[2]

Nos anos 30, inicia-se nos estudos de *Neue Tanz* – Nova Dança – influenciado pela mensagem humanística da dança expressionista dos alemães Harald Kreutzberg e Mary Wigman. Takaya Eguchi, discípulo de Wigman, era o professor de Kazuo Ohno e um dos precursores da dança moderna no Japão.

Em 1938 Ohno foi mandado para a frente de guerra como segundo tenente. Lutou no norte da China e tornou-se capitão, servindo até 1945 em várias linhas da Nova Guiné.

De volta a Tóquio, retoma os estudos com Takaya Eguchi e realiza uma série de três "Concertos de Dança Moderna de Kazuo Ohno" (1946 a 1954). Pelos títulos de suas performances é possível vislumbrar o caráter do artista: *Grito do Diabo, Primeira Flor de Tília, Além do Campo, Harpa de Zion, Cidade-Tango, Oferenda de Primavera, Lótus-Criança Errante, Dança Urbana,* entre outras.

Em 1952, assistiu ao filme *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné e ficou fascinado com o trabalho do mímico Jean-Louis Barrault. A cara pintada de branco e a inocência do pierrô interpretado por Barrault emprestaram-lhe elementos para o desenvolvimento de seu próprio estilo. Voltava várias vezes ao cinema, impressionado também pelo script de Jacques Prévert, que privilegiava a linguagem teatral dentro de um filme. Era a dose certa de lirismo e fantasia para uma nação perdedora e deprimida, como o Japão do pós-guerra.

Mais tarde, em 1959, apresentou com seu grupo no Daichi Simei Hall *A Raposa e uma Figura de Pedra, Pensamentos Perdidos, Frutos do Céu, O Velho e o Mar* (inspirado no romance de Ernest Hemingway).

Em 1954 conhece Tatsumi Hijikata e, em 1960, iniciam juntos uma obra que duraria 21 anos e da qual se destacam:[3]

1960 - *Divine,* trabalho inspirado na obra *Notre-Dame des Fleurs* de Jean Genet e *Treatment Spot,* inspirada em *Chants du Maldoror* de Lautréamont. Coreografias de Hijikata.

1961 - *Secret Ceremony for an Hermaphrodite* e *Sugar Cake* dentro do evento Dance Experience Concert, com o grupo Ankoku. Coreografias de Hijikata.

1965 - *Rose-Colored Dance.* Concerto comemorativo junto com o grupo Ankoku. Coreografia de Hijikata. Com Ohno, Hijikata, Yoshito (filho de Ohno), Mitsutaka Ishii e Akira Kasai.

1966 - *Illustrated Book of Sexology Instruction-Tomato.* Direção de Hijikata. Concerto de despedida do grupo Ankoku.

1967 - *Emotion in Metaphysics.* Como artista convidado. Concerto de dança de Tomio Takai. Com Hijikata, Akira Kasai e Mitsutaka Ishii.

- *Dance Genet.* Artista convidado do Concerto de Dança de Mitsutaka Ishii. Em colaboração com Hijikata.

1968 - *Genet.* Em colaboração com Hijikata e direção de Natsuyuki Nakanishi. Dentro do Concerto de Dança de Mitsutaka Ishii.

- *Mandara Mansion,* da coleção de poemas de Kuniya Kato, e *Metaphysics,* duo com Hijikata.

- *Tatsumi Hijikata and the Japanese - Nikutai no Hanran* (Rebelion of the Body). Concerto comemorativo dos 11 anos da fundação do grupo Ankoku. Ohno participou como parte do staff.

1974 - *Forbidden Dish.*

1975 - *The Song of Narcissus* em colaboração com Yasuko Takeuchi.

1977 - Aos 71 anos de idade, inaugura a Escola de Dança Kazuo Ohno.

- *Celebrating La Argentina,* dirigido por Hijikata. Segundo a crítica, a obra-prima de Ohno.

- Recebe o Dance Critics Awards por *Celebrating La Argentina.*

1981 - *My Mother.* Dirigido por Hijikata. No programa da versão original: *The Dream of the Fetus, The Dream of the Mother, The Testament* e *I Can Never Give It Back.* Esta foi a última vez que Ohno e Hijikata trabalharam juntos.

Espírito Peregrino

Ohno só foi apresentado ao Ocidente em 1980, quando participou do XIV Festival de Nancy, com os trabalhos *Admirando La Argentina* e *O Sonho do Feto.* Em seguida, parte em turnê com seu grupo para a França, Inglaterra, Alemanha e Suécia.

Sua primeira aparição na América do Norte foi em Quebec, onde participou de um Simpósio de Dança e se apresentou no

Teatro Alfred Laliberte. Realizou, também, performances em Vancouver e Nova York.

Desde essa ocasião, a agenda de Kazuo Ohno fora do Japão esteve sempre lotada. Peregrinou por quase todo o continente europeu (com exceção do leste), América do Norte, Austrália, Coréia, América do Sul e Israel.

Em 1985, depois da aclamação no exterior, foi a grande atração do I Festival de Butoh, em Tóquio, dançando *Admirando La Argentina* e *Mar Morto,* em parceria com o filho Yoshito Ohno.

Sua obra pode ser apreciada em vídeos e filmes que circulam pelo mundo. Realizou uma série para cinema no período de 1969 a 1973, sob a direção de Chiaki Nagano.[4] *Portrait of Mr. O'* (1969), *Mandala of Mr. O'* (1971) e *The Book of a Dead Man: Mr. O'* (1973). São filmes de imagens fragmentadas e justapostas, sem seqüência lógica. As cenas são surrealistas e algumas poeticamente chocantes, como a famosa em que Ohno aparece "mamando" nas tetas de uma grande porca. Há também cenas com o seu grupo, em que todos, "pobremente" caracterizados, parecem realizar rituais autofágicos. Ao mesmo tempo que estão juntos, estão solitários em sua busca de transformação e metamorfose. A atmosfera é tensa e tragicômica. Algumas imagens da série de Nagano aparecem no recente filme do alemão Peter Sempel[5] *Just Visiting This Planet,* no qual Ohno e sua esposa Chie são os personagens principais ao lado de cantores vanguardistas como Nick Cave, Nina Hagen e Blixa Bargeld. Semelhante a uma colagem, o filme de Sempel mostra Ohno realizando *environment* performances urbanas em locais como Nova York.

Temas Recorrentes

Tudo foi feito por Ele. Nele havia vida e a vida era a luz do homem.
A luz resplandeceu nas trevas e as trevas não a compreenderam.
(Antigo Testamento, Gênese)

A perspectiva de Ohno é positiva apesar da imagem de decadência que muitas de suas performances transmitem. Busca

a luz além das trevas. É um homem de fortes valores espirituais. Entre seus temas-mitos, fontes de inspiração e transpiração, estão o Cristo, a mãe, a morte, o feto e o fenômeno da criação: vida que alimenta a morte que alimenta a vida...

Intérprete de si mesmo, costuma afirmar que sua dança é "uma coisa muito perigosa" por ser uma arte do improviso. O butoh evolui do improviso a formas mais fixas e coreografadas, para novamente serem desconstruídas e assim por diante.

Esbanjando clarividência, Ohno prossegue sua palco-peregrinação dadivosa, prestes a tornar-se um mito (mesmo contra sua vontade).

Sempre que perguntado sobre seu encontro com Antonia Mercé, Ohno costuma dizer que a arte dela poderia ser igualada à criação do mundo. La Argentina representava a transposição desse fato mitológico (o fenômeno da criação descrito na Bíblia) para o mundo real. Para Ohno, ela foi a incorporação dos textos bíblicos.

A Bíblia, textos de Gaston Bachelard, Swedenborg, Genet e William Blake são suas leituras prediletas. Gosta de poesia, gravura e pintura.

Kazuo Ohno, quando ensina, não se cansa de se referir a seus temas preferidos e, sobre eles, construiu frases-legendas eternizadas pela imprensa do mundo todo; entre elas:

"Nós existimos hoje graças ao acúmulo de inúmeras mortes... Sou o resumo de uma série de mortes acumuladas dentro de mim."

"Uma obra de arte tem que ser assim: ter o peso de uma existência."

"O butoh é uma oportunidade para travar um duelo consciente com o solene ato de viver."

"O butoh é baseado na vida da mente, da memória e nas biografias pessoais, elementos que compõem a História Universal."

"Minha dança é uma reza para a vida. O que me faz dançar é o sofrimento que carrego dentro do meu coração."

"A vida e a morte são inseparáveis. E estão dentro de mim enquanto danço."

"Quando um ser humano está de pé, ele se imagina rodeado de um sem-número de vidas com as quais coexiste. Naturalmente, não apenas seres vivos, mas os mortos também!"

"O entrelaçamento ou intercâmbio de vidas dá a força propulsora para o ser humano criar."

Às vezes, Ohno faz suas as palavras de William Blake: "... tudo o que é vivo é sagrado, a vida sente prazer na vida".

De repente, compara-se a um calhambeque e confessa: "Exatamente do corpo que é velho nasce o prazer de se andar como um calhambeque. É uma dádiva divina. É quando os mortos começam a correr". E ainda: "Quando você anda, tenha cuidado. Você pode estar andando sobre os mortos".

Ohno é um transgressor do tempo e do mito da velhice. Suas "self-personagens" são atemporais e despolarizadas. Sintetizam de uma vez só a criança e o velho, o elemento masculino e o feminino, a treva e a luz, dor e prazer, o feio e o belo, vida e morte.

Tem predileção por papéis e figurinos femininos. O que não significa que realize o *onnagata* ou o ator que faz papéis femininos no teatro cabúqui. Entre as artes cênicas tradicionais do Japão, admite o *bunraku* (teatro de bonecos) como a que mais estreitamente se relaciona com o butoh. Diz: "O *bunraku* lida com bonecos de madeira, portanto, com um corpo morto, sobre o qual se veste uma roupa que lhe dá vida. Essa roupa é o universo. O corpo é estático; é a roupa que lhe dá sopro de vida".[6]

O Legado de Ohno (no Japão)

A partir da influência de Ohno desenvolveu-se uma tendência baseada na improvisação e na expressão livre de cada universo individual, como uma aventura íntima e solitária. A maioria dos representantes dessa tendência estudou com Ohno ou foi inspirada por ele:

– Akira Kasai trabalhou no Japão de 1967 a 1980. Depois mudou-se para a Alemanha, onde passou a dedicar-se à eurritmia. Denomina seu trabalho eurritmia-butoh.

– Minoru Hideshima, Moritsuna Nakamura, dois entre os mais antigos discípulos de Ohno, participaram da companhia de Ohno nos anos 60/70. Nos anos 80 fundaram o grupo Dance Green People.

– Mitsuyo Uesugi, Isso Miura, Nada Natsugiwa, Kunishi

Kamirio e um número enorme de solistas, que é impossível enumerar.

Entretanto, são poucos os que mostram um estilo autêntico e original. A maioria limita-se a repetir ou desenvolver aspectos do vocabulário gestual de Kazuo Ohno. Menos violentos e grotescos na máscara corporal. Mais disciplinados e destinados (provavelmente) a ser eternos satélites da corrente principal do butoh, protagonizada por Hijikata e Ohno.

"A-Lições" de Butoh

Uma Aula de Butoh com Kazuo Ohno

Uma aula possui três fases: 1º) Ohno discorre sobre um tema de sua preferência. 2º) Todos improvisam individualmente, inspirados pelo tema. 3º) Diálogo e confraternização com consumo de chá (geralmente inglês), lanche, biscoitos e frutas.

Ninguém é obrigado a nada. Alguns observam, enquanto a maioria pratica. Discretamente, de vez em quando, alguém grava ou fotografa. O mestre não se opõe a nada. Mesmo assim, a concentração e a disciplina são absolutas. Freqüentemente, Ohno se mistura aos alunos e improvisa junto.

Utiliza muita música erudita ocidental. Em geral, as mesmas composições musicais de suas coreografias, ou melhor, de seus improvisos-coreográficos.

Em uma ocasião, surpreendeu-nos com uma canção de Julio Iglesias! Coisas do romântico *clown* que mora na paisagem interior de Kazuo Ohno. Nós, atônitos. O mestre se divertindo, sempre.

Ohno não gosta de passar nenhuma técnica ou exercícios "fechados" ou preexistentes. Cada um tem que descobrir sua própria forma de expressão. O que ele faz é indicar caminhos. Instiga e provoca nossas mentes a saírem da posição cômoda de repetidoras e imitadoras.

Trabalhar com Ohno pressupõe uma enorme disposição para uma "faxina" mental e espiritual. Para realizar o verdadeiro

encontro com o butoh ou a dança, em seu estado mais puro, é necessário primeiro livrar-se de todas as formas preestabelecidas por si mesmo, ou impostas por outrem.

Para melhor compreensão da personalidade e das idéias de Ohno, segue-se a tradução que fiz da fala do mestre, a partir da tradução simultânea em inglês por seu assistente, produtor e às vezes figurinista, iluminador e sonoplasta Toshio Mizohata, na abertura de uma aula, em abril de 1989.[1]

"Boa noite a todos. Às vezes me vejo muito elegante, às vezes não. Sempre me impressiono com minha própria imagem. Ultimamente tenho visto filmes em vídeo de minhas coreografias. Assistindo a *Minha Mãe,* no início fiquei muito impressionado no bom sentido. Depois, na segunda parte, fiquei muito impressionado também, mas no mau sentido. Minha face não prestava para nada. Tinha uma expressão de depressão muito comum na vida cotidiana. Esta cena de *Minha Mãe* é a dança do feto. O feto está dormindo, então ele não deveria ter expressões dessa forma. O movimento deveria ser leve, porque é assim que acontece no útero da mãe. O feto está crescendo e se alimentando da vida da mãe. Os olhos não mudam, quer esteja dormindo ou acordado. Não tenho certeza se ele está dormindo ou acordado. Não posso fazer a dança do feto como acontece na vida cotidiana. O feto vê alguma coisa não pelo olho, mas pela alma. Sente a mãe. Qualquer coisa que ele faça tem o poder de curar porque é o encontro pela alma. (...) os olhos... a flor em sua mão assim... porque ele tem uma flor; flor não é necessária!

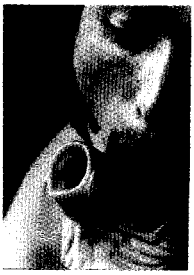
Nos últimos minutos do vídeo fiquei desapontado. Foi terrível ver aquilo...

Em *La Argentina* eu fui surpreendente, excelente! Fiquei surpreso com a diferença. Mesmo que você faça uma coisa muito bem, você não é capaz de fazer tudo sempre muito bem. Nós pensamos que podemos fazer a próxima coisa muito bem. Mas minha experiência foi bem diferente. Em *La Argentina* fui muito bem, em *Minha Mãe* fui muito mal...

Quando eu era jovem, via a flor e sentia a beleza. Ao ficar velho, com muitas experiências adquiridas pelo corpo, cometo falhas algumas vezes. Depois dos 8 anos de idade tive profundas experiências: leves, pesadas etc.

(...) É limitado e difícil. A mesma pessoa tem diferentes

aspectos. Antes achava que se uma vez realizei bem uma coisa, então tudo seria sempre bem feito... Como um deus (...) Você não deve se orgulhar. Tudo é tão inesperado... Você deve prestar atenção nas coisas que faz quando dança. Dançar é como desenhar uma linha numa tela. Dançar e pintar quadros é muito parecido.



(...) Um movimento deve incluir aspectos externos e internos. Todas as coisas da vida: dor, alegria, as profundezas da terra, as alturas dos céus... O sol nasce, a lua nasce... eu vou muito fundo nessas coisas. A terra está tão longe do céu... e tão perto. Íntimos, amorosos, terra e céu se casam. Paraíso e inferno se casam. Há vida nisso. Quando você dança ou vive, você se alimenta. Na morte há vida, na vida há morte. Quando se cresce no útero materno, a mãe dá a vida para o feto. Todos nós nos alimentamos da vida materna. Então, pense sobre isso.

(...) o seu corpo veste o universo. Você incorpora todas as experiências que adquire, mesmo que não saiba disso. Você se alimenta da vida e a compartilha com os outros. Isso é muito importante. Ninguém pode viver sem dividir a comida com todo mundo. Com que atitude você come? Se preocupa com sua maneira de comer? Porque todo alimento é o mesmo do útero da mãe... Você tem que curtir o gosto na sua alma. Tente lembrar de que maneira se alimentava no útero de sua mãe... Isso é muito importante para a dança.

Comendo você ganha energia. É uma coisa impressionante comer o alimento da vida. Por isso fiquei tão impressionado ao ver o vídeo hoje.

Mas, quando eu dançava, estava tão vazio... Não havia intenção de fazer algo em particular, mas apenas naturalmente e esvaziado. É a dança. Mas ao mesmo tempo eu exagerava na expressão facial. Não era atraente.

O que melhora a dança?

Como dançar uma flor está muito relacionado ao que falei... quando a gente se aproxima de uma flor, deve tomar muito cuidado. Vai dentro do coração da flor. Comunica-se com a alma da flor. Transforma-se em flor. (...) mas qual é a conexão da alma da flor com a minha alma? Isso é tocar a vida da flor. É tão importante como as crianças que vão para a escola de mãos dadas. Tocar a vida de outra pessoa como se fosse a sua própria vida... Muito cuidado!

Se você coloca a flor dentro de um pequeno vaso em cima da mesa na entrada da casa, isso vai mudar toda a vida do lugar.

(...) Como você vai tratar o alimento da vida é *free style.* Você pode fazer como quiser. Mas primeiro você tem que procurar fazer diferentemente do comportamento cotidiano. Não faça a pantomima do ato de mastigar. Isso pode ser possível, mas nós queremos mais.[2]

(...) Eu quero tocar o ponto de partida da dança através do ato de se alimentar. (...) a criança se alimenta no seio da mãe... Por que você não tenta isso? Então vamos?"

Durante a fase prática, quando todos improvisam de acordo com o tema proposto, Kazuo Ohno interrompe algumas vezes e ressalta alguns pontos com o objetivo de nos orientar melhor:

1ª interferência: "O movimento muda a todo momento. Limpe sua alma e seu coração".

2ª interferência: "A comida da vida é a comida dos mortos".

3ª interferência: "Para os mortos, olhar a flor e comê-la é a mesma coisa. Os fantasmas comem com os olhos. Você e a flor são a mesma coisa. Comendo a flor está comendo a si mesmo. Nós precisamos dos dois".

4ª interferência: "Parados, podemos nos expressar. Quando você se mover não procure explicar nada".

O Último Discurso de Tatsumi Hijikata[3]

Proferido no dia 9 de fevereiro de 1985 por ocasião do primeiro festival de Butoh no Japão.

"Minha dança nasceu da lama"

"No momento estou resfriado. Meu nariz está escorrendo e preciso assoá-lo o tempo todo. As pessoas em volta de mim também estão resfriadas e assoam o nariz sem parar. Assim cria-se pouco a pouco uma comunidade particular. Uma doença aproxima os seres humanos de alguma forma. Talvez uma gripe duradoura possibilitasse aos seres humanos morarem juntos como vizinhos em paz e com amizade... pensamentos desse tipo vêm à minha cabeça.

Hoje eu gostaria de contar para vocês algo desta gripe, do meu assoar o nariz e da minha terra natal Akita, onde o vento brame. Sim, um vento louco uiva e brame lá sem cessar. Em Akita e em toda a província Tohoku conhece-se o Kazedaruma. Junto com o vento desencadeado, que corre ao longo dos atalhos, zunindo e arrebentando, que chega rolando em vagas, muitas vezes misturado com neve, (...) em turbilhões e tornando-se tempestade, os seres humanos são transformados em 'espíritos do vento' que rolam até as portas. Estes são os Kazedaruma.

As pessoas de Tóquio sempre estão com pressa e ocupados em cuidar da saúde. Esta mania de saúde é um tanto maluca. Prefiro medir os humanos com o parâmetro da miséria e do esgotamento. Conduzido por este pensamento, encontrei no livro do monge Kyokai, *Terra Japonesa,* uma passagem que relata um sonho:

> Morri e meu corpo foi cremado. Minha alma ficou ao lado e observou como meu corpo queimava. Ela percebeu que meu corpo tinha dificuldade em queimar. Por isso ela quebrou um galho de uma árvore, atiçou com ele o fogo e virou minha carne para queimar melhor. Assim, minhas mãos e pernas, minha carne e meus ossos, finalmente, foram consumidos pelo fogo. Depois que isso aconteceu, minha alma desatou a lamentar-se. Mas os vizinhos não ouviam nada e não respondiam. Aí, a minha alma chorava mais alto ainda, mas em vão, e reconheci, afinal, que almas mortas não têm voz e por isso seus gritos ficam inaudíveis. Pensando nisso, acordei. 'Espera aí, tem algo errado nisso', pensava o Kazedaruma, 'esta história não aconteceu de modo algum no sonho'. Kyokai explicou-se assim quando acordou e depois anotou...

Meu Kazedaruma ou Yukidaruma (boneco de neve e de vento) corre no vento e, ao mesmo tempo, pensa sobre o sonho do monge. O Yukidaruma deixa o vento sepultar seu corpo e sua alma. Confundem-se nos seus pensamentos a cremação e a sepultura-de-vento e sua alma começa a chorar. Mas não se pode dizer se o Yukidaruma chora ou se o vento está

uivando. O Yukidaruma cresce, cresce e finalmente chega à porta da nossa casa. Quais são seus pensamentos? Ele está impregnado pela história do monge – é o seu segredo.

O Yukidaruma entra na sala. Senta-se calado junto da fogueira. Um membro da família coloca, igualmente sem dizer nada, carvão vegetal na lareira, pedacinho por pedacinho.

Desde menino, sempre observava o Yukidaruma e pensava: 'Que ser esquisito é este Yukidaruma. Ele é muito estranho e um pouco sinistro. Mesmo assim, sinto que me é bem familiar quando estou perto dele. Que está acontecendo com ele?' De repente o Yukidaruma abre a boca e diz: 'Oh - oh - oh - você chorou? Huu - huu - hui - assim uiva o vento'. Eu aprendo como o vento é terrível. Seu rosto é um desses que já avistou o mundo além da morte. E seu corpo não é de carne viva, e também não é como um corpo que se disfarçou em algum papel para representar um poema ou uma história. Ele é a representação de um deus que invadiu um corpo vivo.

Em Tohoku, é comum bater os tamancos na entrada das casas para livrar-se da neve, até mesmo no verão. Lá, o inverno determina, fortemente, os hábitos dos seres humanos. Às vezes o Kazedaruma entra na casa para se aquecer. Meus irmãos mais velhos foram todos para a guerra. Eu fiquei. Ouvia o clipe-clape dos tamancos e sentia a presença do Kazedaruma. Cheio de medo corria de lá para cá pela casa toda. Se esta experiência tem alguma coisa a ver com minha dança? Creio que sim. No fim de suas longas caminhadas, impelidos pelo vento tempestuoso e que queimava seus corpos, os Yukidarumas e Kazedarumas vinham, finalmente, para a nossa casa. Tenho certeza de que vivi uma experiência preciosa.

Na primavera, o vento mostra seu lado muito particular. Ele transformava a terra em lama e lodo. Hoje ainda vejo, nitidamente, a seguinte imagem: quando criancinha escorreguei e caí com o corpo todo na lama. Fiquei na imundice e senti-me tão miserável e mesquinho que emudeci. O tronco de uma árvore queria soltar um grito de compaixão quando fiquei lá como uma presa desamparada. Percebi a dor sair do meu corpo e tomar uma forma esquisita na lama. Fiquei preso e vi um bebê olhando para mim com estreitos olhos oblíquos. É isto o meu corpo que voltou para o seu ponto de partida? De repente, a cabeça do bebê rolava para mim. Sei, claro, que é absurdo,

mesmo assim eu brinquei com a cabecinha rolando na lama. Por quê, não sei explicar. Mas realmente aconteceu. Por isto, posso falar disso para vocês.

Quando a gente fica na imundice, vive experiências peculiares. De repente, a cabeça e os pés transformam-se e nas plantas dos pés abre-se uma boca que suga a lama. Nós japoneses temos uma relação especial com nossas plantas dos pés. Será que não andamos como se tivéssemos inveja da terra por ficar com as nossas pegadas? Preciso constatar com toda ênfase aqui, que meu butoh começou na lama da primavera e não em alguma relação com a arte tradicional dos templos ou dos escrínios. Posso afirmar para vocês que minha dança nasceu da lama.

(...) Essas lembranças remontam ao ano 1933. Justamente quando nasci, o céu sobre a Ásia começou a escurecer. Vejo-me, no canto da sala de entrada da nossa casa, acocorado no chão batido, comendo carvão. Com certeza, vocês não sabiam que naquela época as crianças tiveram que comer carvão vegetal. Fomos informados de que isso ajudaria contra a irritabilidade. A mulher que me forçava a fazer isso ficava no canto oposto da sala, mascando um pepino que ela trouxera do campo. Eu vestia um quimono preso por um cinto sujo de fuligem, mas nunca tive uma cueca antes de freqüentar a escola primária. O coração batia permanentemente no meu peito como um cachorro ansioso, de tédio e impaciência. Andei, na penumbra de uma loja de massas, de cima para baixo, obcecado pelo desejo de empreender algo extraordinário. Senão eu ia arruinar-me nesse lodaçal. Tais lembranças me afligem. Na minha infância, que se estende em minha memória como uma monótona planície sem esperança, permanentemente caía neve do céu. Durante a época do plantio e da colheita todos os adultos ficavam fora de casa. Apenas as crianças de três e quatro anos permaneciam em casa sozinhas. Andava pela vizinhança para observar as crianças. Crianças pequenas fazem esquisitos e sinistros movimentos e gestos. Uma, por exemplo, tentava alimentar sua mão, com bocados de alimento. Eu a observava calmamente. De repente chegou a mãe sibilando para mim: 'Você gosta da pequena, não é? Nunca mais venha para cá!' Sim, todos me achavam um pouco louco.

O coração batia sempre no meu peito como um cachorro ansioso, de tédio e impaciência. (Hijikata)

Eu andei por todos os lugares e observei tudo. Crianças pequenas, inconscientemente, consideram as mãos e outras

partes de seus corpos como objetos. Sem dúvida nenhuma pensam que uma ou outra parte do corpo é uma terceira pessoa. Uma vez vi uma criança que tentou destorcer a própria orelha. Pode ser uma história boba, mas aqui fica uma das origens do movimento corporal de meu butoh posterior. A observação de crianças e de como elas se comunicam com seus gestos influenciou fortemente meu butoh.

(...) Mais tarde, encontrei em um livro uma reportagem sobre uma criança que tentou alimentar os dedos de seus pés, outra que gostaria de mostrar a paisagem para sua coxa, mais outra que queria mostrar a paisagem para uma pedra de um jardim. Uma vez, levei em segredo uma colher de sopa para o campo e a dexei lá, porque senti pena dela na cozinha escura – queria mostrar-lhe o campo. Sentir os membros e as partes do corpo como objetos ou ferramentas autônomos e por outro lado amar os objetos como meu próprio corpo – neste fato há um grande segredo para a origem do butoh.

'Sou um lata vazia!' gritei alto. À minha memória vem um menino da vizinhança e fala sorrindo: 'Sim, também sou uma lata vazia'. Depois veio um terceiro e disse: 'Sim somos uma urna'. Assim criou-se um sentimento comum entre nós.

Meu corpo alargou-se sem limites, louco. Como o céu que é como um prato grande que quando se despedaça produz muito tumulto. Na primavera a água do degelo trovejava pelos estreitos leitos dos rios e formavam-se turbilhões. Muitas vezes, pulei nos turbilhões segurando-me nas raízes do salgueiro. Os adultos vinham: 'Ele vive ainda? Ele está morto?' Gritavam excitados e tiravam-me da água. Desta maneira renasci (novamente). Repeti a ação várias vezes. Não me contentei em nascer uma vez só do corpo materno. E repeti esse experimento de renascimento todas as vezes que pude.

Em nossa cozinha havia naquela época um grande vaso de barro, cheio de água. Eu cortava a água com a foice e a mandava parar a fim de preservar o corte. Eu queria sufocar o tempo. Aqui também vejo uma afinidade com meu butoh. Não é uma dança que se pode aprender por meio de exercícios. Ela é o que meu corpo adquiriu inconscientemente e imediatamente no decorrer dos anos. Por isso não há exercícios fixos e nenhum empirismo no butoh. Minha dança faz sinais para aquilo que vem do fundo do meu corpo.

Em minha memória chove sem pausa. A chuva se cansou de cair mas não sabia como parar. Me vejo no terraço que cercava nossa pequena casa de madeira, fitando a chuva que caía na plantação de repolho branco. A época da chuva não tem nem começo nem fim, o espaço em volta confunde-se aos poucos com um véu amorfo. Aí vi um adulto que corria para ultrapassar seu próprio corpo e outro que ficou sem fôlego porque seu próprio corpo o tinha ultrapassado...

Pensei, algumas vezes, 'vou apodrecer aqui como o repolho branco do campo'. Fiquei com medo e fui me esconder no armário de roupa de cama. Um estranho dificilmente consegue entender minha situação, mas eu precisava lutar seriamente. Em meus pensamentos eu era um espermatozóide que errava desamparado e sem objetivo no corredor de uma instituição pedagógica. Minha infância, como espermatozóide desamparado, me faz chorar. Todavia, não mostro minhas lágrimas para outras pessoas.

Permitam-me contar-lhes algo de minha mãe. Na verdade, não é uma história sobre ela... bem, isso não importa. A neve cai sem fim. Minha mãe pariu crianças sem fim. Finalmente éramos onze crianças, eu a mais jovem delas. Já no dia seguinte ao meu nascimento, minha mãe estava de novo na cozinha e lavava os pratos. Parir filhos era uma coisa cotidiana para ela. Meus irmãos mais velhos foram um atrás do outro para a guerra. Antes de se despedirem, meu pai ofereceu-lhes saquê para animá-los. Como não estivessem acostumados ao álcool, seus rostos tornaram-se vermelhos. Quando voltaram, foi em uma urna cheia de cinzas. Sim, meus irmãos partiram 'vermelhos' e retornaram em forma de cinza. Como criancinha pensei, naturalmente de maneira vaga, que a forma aparece porque some. Que seu desaparecer mostra a sua forma ainda mais nitidamente.

Quando criança eu odiava ir à escola. Meus pais nunca se importaram com isso. Sempre hesitei – será que vou, será que devo ir? Meu corpo embaraçou-se com isso. Torci a articulação do joelho e por isso precisava sentar-me na rua. Daí, abriu-se diante de mim uma visão distorcida por meu pensamento. A gente se pergunta se vai para a escola ou não e esse pensamento nos embaraça. Mas também a gente não precisa ir para a escola. Apenas é preciso destorcer as articulações e tudo se encaixa novamente.

(...) Como um gato vagabundo observei permanentemente os gestos e o comportamento dos meus parentes e dos nossos vizinhos. Também não havia nada diferente para fazer ou brincar. Até a lembrança do cachorro do vizinho ainda vive no meu corpo. E todas essas coisas flutuam dentro de mim como jangadas em um rio. Às vezes, são várias jangadas que se comunicam entre si. Muitas vezes, elas devoram o mais importante dos meus alimentos: as trevas.

Os gestos que se reuniram no meu corpo trespassam meus braços e minhas mãos e revelam-se desta maneira. Se tento apanhar alguma coisa, a mão dentro de mim impede minha mão de alcançar o objetivo. Percebi que um corpo que não alcança nada de maneira direta é um corpo formado há muito tempo. Tal corpo mostrou-se inteiramente impróprio para a dança moderna, como a aprendi em Tóquio. *'Un, deux, trois'*... Não, assim não dá! Eu precisava seguir um desvio, deslizar no espaço. A luta com as coisas invisíveis tornou-se, pouco a pouco, minha grande tarefa. No meio do caminho minha mão se perde, como a mão de um idoso. Ou ela não volta mais do meio do caminho, ou ela some no meio do caminho... possivelmente vocês pensam que não faz sentido o que eu digo. Mas prestem atenção, a qualquer momento perceberão que há sentido nisso.

Agora, gostaria de contar-lhes algo simples. Em Akita os camponeses criam bichos-da-seda. Devorando as folhas, esses bichos causam um permanente e trepidante barulho. No mesmo quarto, um homem faz sua sesta e range os dentes. O barulho trepidante dos bichos comendo as folhas e o barulho do ranger dos dentes misturam-se em um som. Nessas situações reconhece-se, acho, que exercícios para a dança são inúteis. Em poucas palavras, os gestos e comportamentos que meu corpo adquiriu renascem e morrem novamente. Na minha dança eu queria reanimá-los sempre de novo.

Muitas vezes eu disse que uma minha irmã mais velha vive dentro do meu corpo. Quando tento levantar ela se abaixa. Quando me ocupo com minha dança ela come as trevas no meu corpo. Quando ela cai, isto significa muito mais do que eu ficar em pé. Muitas vezes fala para mim: 'Você é doido por sua dança. Mas o que você está querendo exprimir só poderia expressar se não se expressasse. Não é Kuninho?'

Por causa disso, ela se tornou minha professora. Sim, os mortos são meus professores. É preciso respeitar os mortos e gostar deles. Mais cedo ou mais tarde seremos chamados também. Temos que trazer os mortos para perto de nós e conviver com eles. Hoje em dia as pessoas apreciam apenas a luz. Mas a quem a luz deve sua própria existência? Às costas das trevas, pois elas carregam a luz. Os pequenos brincalhões devoraram as trevas. Agora a noite não tem mais obscuridade, nem trevas. No passado as trevas eram claríssimas.

Agora nos deixamos levar pelo vento para os prados. Sabem o que é um *izume?* Provavelmente não. *Izume* é um recipiente térmico, feito de palha, uma cesta para manter o arroz cozido quente. Nessas cestas, as pessoas de Tohoku colocam seus bebês e os levam para a lavoura. Tantas cestas quantos bebês, quatro, cinco ou mais, e os deixam em vários lugares. O bebê está amarrado firmemente no recipiente e não pode se mexer. Faz xixi e cocô, coça o bumbum, mas não pode se mexer. Então ele grita. Em toda parte, nos campos, gritam as crianças.

A gente pergunta e pergunta, mas nunca o suficiente. A gente dança e dança. Mas a expressão encontra seus limites. (Hijikata)

Mas os pais não as atendem. Certo, os pais também têm uma vida dura. Seu trabalho pesado já lhes permitiu transcender o cansaço, movimentam-se como em transe. Eles nem olham para as crianças, cujos uivos e gritarias são sem fim. O céu extenso e úmido e o vento tempestuoso sufocam os gritos que nunca serão atendidos. Pouco a pouco, escurece diante dos olhos das crianças, elas desmaiam e adormecem. O sofrimento repete-se inumeráveis vezes. Finalmente, entra na consciência delas que seus uivos são sem sentido. Um olho flutua solitário na órbita cheia de lágrimas. O olho é seco. As lágrimas e o muco secaram e estão colados no rosto. As crianças o comem, sim, consomem as trevas.

Que pensamentos uma criança tem nessa situação? Provavelmente estes: 'O que então é o céu? Um grande tolo? Ou um cemitério!' Estas crianças já vivem além da margem da dor. Aprendem a comer trevas, aprendem a brincar com o próprio corpo. À noite serão libertadas da cesta. Mas suas pernas foram amarradas numa posição dobrada, e agora não podem nem levantar-se nem esticar-se. Os adultos reúnem-se em volta da cesta e são testemunhas do sofrimento, com um sorriso no rosto. Mas os rostos das crianças permanecem sérios. Elas não olham para os pais.

E eu me pergunto para onde elas foram com suas pernas torturadas. Perguntas e mais perguntas, mas nenhuma resposta. A gente pergunta e pergunta, mas nunca o suficiente. A gente dança e dança. Mas a expressão encontra seus limites. Perguntas, perguntas... a gente as dirige às pernas dobradas de uma criança que pouco a pouco se deformam.

Quando os europeus falam, seguem com lógica o caminho estreito de seus pensamentos. E assim dançam, com membros estreitos e esticados. Mas nós japoneses, crianças e pais, com nossas pernas deformadas e tesas pelo trabalho pesado dirigimos nossos passos tortos para casa.

Chego ao fim. Lembro-lhes ainda isto: não se esqueçam de tentar conviver com seus mortos. Daí suas refeições serão temperadas com o sabor secreto da morte e vão agradar-lhes mais do que até agora. Considerem e apreciem o butoh desse ponto de vista. Eventualmente o entenderão melhor.

Muito obrigado por sua atenção."

Amaterasu, A Deusa Do Sol

Como se explica o fato de o butoh ter sobrevivido no Japão, mesmo vivendo à margem da cultura e da subcultura? Uma das razões é que na linguagem cênica do Japão a dança tem papel central. Este valor encontra-se claro na gênese da mitologia japonesa, no centro da qual está a deusa do sol, Amaterasu, relacionada às estações do ano e ao ciclo agrícola.

Conta-se que a deusa se recolheu a uma caverna, retirando a sua alma da comunidade dos deuses e mergulhando no mundo da escuridão, após seu irmão Susano – o deus das tempestades – ter permitido que seus cavalos destruíssem os campos de arroz. No céu e na terra, a escuridão e o frio dominaram. Os outros deuses juntaram-se na saída da caverna e apresentaram danças frenéticas e sugestivas para atraírem Amaterasu que permanecia irredutível. Colocaram, também, um espelho nos galhos de uma árvore que se encontrava perto da caverna. Outra deusa, Amenoutzume, dança sobre um barril, fazendo grande algazarra com o bater dos pés.[1] Amaterasu, curiosa a respeito do barulho, espia para fora, vê seu reflexo no espelho, e sua alma – finalmente seduzida – volta ao mundo da luz, assombrada com sua própria aparência. O calor e a luz foram restabelecidos com o início da primavera. Por causa da força da dança a energia da vida acorda. As funções terapêuticas, dramáticas e mágicas da dança se casam.

Mnemosine e Terpsícore

O amadurecer e o envelhecer de um dançarino de butoh é paralelo a um contra-movimento de volta às origens, à terra e ao feminino. Inspiradas pelo poder da memória individual e universal *(mnemosyne),* a dança butoh cruza as fronteiras culturais.

Encontramos um enorme paralelo entre o princípio fundamental que está em sua raiz e o mito de Terpsícore, a musa da dança na mitologia grega.

Terpsícore era filha de Mnemosine e Zeus, o onipotente procriador do Olimpo – uma das nove filhas do casal, predestinadas a trazer sabedoria, arte e paz mental para os humanos. Todas eram sujeitas à liderança de Apolo. A rebelde Terpsícore, após muitos séculos de dominação decide desaparecer das vistas de Apolo e da companhia de suas irmãs correndo de volta para o lugar de onde viera, o útero de Mnemosine, a deusa da memória. Impulsionada pelo desejo de liberdade, ela nunca parou de correr em busca de seu objetivo situado em tempos imemoriais.

Este mito arcaico espelha a simbologia universal do fenômeno dança (sagrada ou profana, erudita ou popular, elaborada ou improvisada, individual ou coletiva), "manifestação muitas vezes explosiva do instinto de vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpo e alma, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num

só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o".[1]

Kazuo Ohno procurou seguir à risca suas lembranças até o seio de sua mãe (real e mítica ao mesmo tempo). Ele diz: "É assim que procuro receber todo o peso e as contradições da minha vida, com todo o corpo. Essa atitude deu origem à minha dança".[2]

Um Homem da Rua Encontra o Butoh[1]

"As cabeças e sobrancelhas são raspadas e os rostos completamente maquiados de branco. Alguns vestem figurinos excêntricos, outros estão meio ou inteiramente nus e se arrastam pelo chão. Um usa uma coleira e outro o mantém na corrente. Um grita e dança como um maluco, outros permanecem imóveis. Aí um se deixa tatuar no palco e os outros imitam suas convulsões e espasmos.

O que está acontecendo? Trata-se de dança? De teatro? Ou de pantomima? A gente assiste e nada entende.

O butoh não conhece uma escola. Tá bom! E se tivesse uma, o que seria então? A escola de um lobo solitário ou a escola de um rebanho obediente? Ou a escola da improvisação? Ou uma escola de estilo? (...) Quando fiz aos bailarinos de butoh essas perguntas, responderam com a pergunta: 'Existem esses grupos?'

Dizem que a população de butoh tem de 150 a 200.000 almas e mais de cem grupos. Mas ninguém conhece o número exato. Quando um movimento cultural se estabelece, há, geralmente, um clube ou uma fundação atrás dele, para dar informações detalhadas. Nada disso há no butoh. Existem, sim, alguns atentos observadores contemporâneos que possuem certo conhecimento sobre o fenômeno, mas não há nenhuma organização com uma visão ampla do movimento e que possa fornecer informações sobre ele.

Por que não? Porque a história do butoh é ainda curta demais? De jeito nenhum. O butoh nasceu há mais de trinta anos. Existe grande número de bailarinos com bastante experiência que o praticam e promovem.

No começo o butoh era 'vanguarda' e 'herético'. Mas hoje, em vista do tamanho, dos números, não se pode falar em heresia, mas muito mais numa seita oficial... Ai, minha cabeça já está doendo.

O butoh não tem escola, nenhuma organização, nem um único organizador. Parece que é uma verdadeira arte *underground,* submergida por mais de trinta anos. O butoh começou como 'dança das trevas' e em relação à origem e ao caráter ainda fica no escuro completo. Ou?

Eu quis saber isto exatamente. 'O que é butoh?' Com esta pergunta, aproximei-me timidamente dos bailarinos de butoh. 'Por favor, respondam o mais simples possível, sou um ignorante principiante.'

Aqui fica o perigo: de perder-se e simplesmente nadar a favor da corrente. (Anônimo)

'Sabe', falava o primeiro, 'a dança normal é uma coisa regulamentada. Aí tem coisas definidas como forma, estilo, exercícios etc. que é preciso aprender. O butoh é inteiramente livre disso.' Quem respondeu foi Kunishi Kamiryo do grupo Saramu-kan, um falante indispensável da geração mais nova do butoh.

'O butoh foi inventado por um grupo de pessoas que sofreram uma pressão extrema: o adestramento formal e o estilo da dança moderna. Conseqüentemente, o butoh é livre disso e não conhece nenhum estilo. O bailarino se deixa pendurar pelos pés ou dança como um louco ou rasga um *futon;* não importa se faz algo contundente ou sem sentido, tudo é aceito como performance. Por um lado é muito difícil dançar sem forma e estilo. Por outro, é muito simples. Aqui fica o perigo: de perder-se e simplesmente nadar a favor da corrente. Dançar completamente nu, se isso for aceito uma vez, faz-nos tomar cuidado com a vaidade,' disse Kamiryo.

Min Tanaka foi o próximo a quem perguntei. Este bailarino da intuição e improvisação, cuja dança não é menos admirada que seu bem proporcionado corpo, manifestou-se assim: 'No mesmo instante em que você tenta definir o que é o butoh, não será mais butoh. Desde o princípio o butoh escapou de qualquer definição'.

Puxa! Difícil contradizer essas autoridades. Mas pertenço ao povo comum e não desisto tão facilmente. Segundo nosso preconceito, que aprecia relações claras, oponho-me e o defino da seguinte maneira:

1. Todos os movimentos e danças cuja origem é desconhecida são butoh.

2. Butoh é o que não conhece regras nem tabus.

3. Se uma única pessoa diz 'não' e todas as outras pessoas dizem 'sim' trata-se de butoh."

Anônimo de Tóquio

Os Independentes

Mitsukata Ishii, junto com Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, é um dos pioneiros da dança butoh. De mente anárquica e "agreste", recusa qualquer convenção ou tentativa de conceituação de seu trabalho. Nele, o espírito de rebeldia ainda continua aceso.

Para diferenciar-se do *ankoku butoh* de Hijikata, nomeou o que faz de *mu-dance* (dança do nada). Homem polido, tolerante e muito aberto ao ser humano, realiza experimentos com dança-terapia em hospitais psiquiátricos, além de continuar se apresentando dentro e fora do Japão.

Nos anos 70 residiu e trabalhou intensamente na Europa. Por muito tempo, apresentou-se em duo com sua esposa Bettina Kleinhammes.

"O significado não surge de conceitos, mas é reflexo do movimento. Isto vale tanto para a platéia quanto para o dançarino." Para Ishii, uma performance pode acontecer em qualquer lugar: parques, bares, ruas, templos etc.

Min Tanaka nasceu em 1945 em Hachioji, subúrbio de Tóquio. Era esportista e participou do time japonês de basquete nas Olimpíadas de 1964. Insatisfeito com as limitações do esporte, estudou balé e dança moderna por oito anos.

Participou ativamente do movimento *underground* dos anos 60. Por volta de 1974 começou a criar um estilo original de dança baseada na improvisação. Antes, sempre com o corpo nu, seu objetivo era "expressar a subconsciência dos músculos

e a memória das células. É como um tipo de emoção que não conseguimos definir, mas mesmo assim nos movimenta".

Quase estáticas, suas danças partiam de movimentos involuntários e tinham uma forma ondulante e flutuante: *Subject* (1973-75), *Butoh* (1975-77), *Hyperdance* (1971-81).

A partir de *Emotion* (1982-86) começou a integrar elementos da vida cotidiana em seu trabalho – roupas masculinas e objetos como pás e baldes. Explorava a voz. Os gestos involuntários deram lugar a coreografias e movimentos rítmicos.

Em 1981 formou o grupo Maijuku, composto de japoneses e estrangeiros, constituindo uma comunidade. Em 1982 foi um dos fundadores do Plan B, teatro de bolso cooperativo, em Tóquio, no bairro Nakano-ku, onde apresenta-se regularmente sozinho ou com seu grupo. Nesse espaço também se apresentam artistas de outras nacionalidades e há mostras de filmes e vídeos experimentais, palestras etc. Desde 1985, Min Tanaka e seus colaboradores vivem em um sítio na zona rural de Hakushu, município de Yamanashi, plantando e cuidando de animais, como parte do treinamento para a dança. Lá nasceu a Body Weather Farm, onde acontece anualmente o festival ARTCAMP Hakushu.

Realiza ensaios e aulas abertas ao público em seu Body Weather Laboratory em Hachioji, Yamanashi e Hyogo, nas cercanias de Tóquio. Existem filiais desses "laboratórios" na França, Holanda, Canadá, Alemanha, Suíça e Espanha. Recebeu a condecoração Chevalier de l'ordre des arts et des lettres de la République Française, em 1989.

Quando questionado sobre o que acontece em seus *body weather workshops*, ele se apressa em responder: "Nada, isto depende da pessoa. Cada um precisa ter controle sobre sua própria vida.(...) Eu estou realmente dançando?"

Em relação ao espaço para apresentar-se, diz: "Eu não danço no lugar; eu sou o lugar". No livro *The Sea Inside The Skin* sobre Min Tanaka e sua obra – publicado em Praga – há um parágrafo escrito pelo próprio Tanaka que vale a transcrição: "CALOR – A temperatura de um ambiente é um importante condutor para a transmissão da dança. Se o dançarino está ansioso para simplesmente mostrar a dança, então não há função cênica para a temperatura do espaço. Mas para mim, se o espaço é quente ou frio, o calor pode emergir e o ar deve circular,

caso contrário minha dança não pode nascer. As pessoas de Praga parecem saber que eu preciso do ar e do calor de seus corpos para poder dançar".

Iwashita Toru nasceu em Tóquio em 1957. Trabalhou com o grupo Sankai-Juku e participou das performances-improvisos de Ishii Mitsukata, de 1982 a 1985. Começou a dançar solos em 1987. A partir de 1988 envolveu-se com dança-terapia para deficientes mentais.

Seus solos são improvisos. Explora o silêncio ou a ausência de som entre dois sons. Desde 1988 vem apresentando a série *Houge* – termo budista que significa estar livre dos desejos do corpo e da mente.

Pertencente à mais nova geração do butoh, desenvolveu um estilo próprio que dispensa maquiagem excessiva, a nudez e os figurinos feitos de trapos. Em *Houge*, ele aparece de jeans, tênis, pulôver e de cara lavada.

Yoshito Ohno, filho e parceiro de palco de Kazuo Ohno, poderia ser considerado o herdeiro natural e continuador da obra do pai. Mas essa tese cai imediatamente por terra quando o assistimos ou fazemos suas aulas, pois seu estilo é completamente diferente e independente, apesar de os dois se completarem perfeitamente no palco, mesmo com suas diferenças e particularidades. "De acordo com Yoshito, a diferença entre sua dança e a de seu pai está na personalidade de ambos, que se reflete no gestual. 'O estilo de meu pai é infinitamente espiritual; já o meu é mais ligado ao material', explica o bailarino, contando que tem influência direta do criador do butoh, Tatsumi Hijikata, além da pantomima da escola francesa. No butoh, segundo Yoshito, há uma forma fundamental que define o estilo, mas dentro desse universo gestual cada um pode criar sua maneira de dançar. 'O importante é que se chegue ao homem, à expressão de seus sentimentos mais profundos', define. (...) Yoshito afirma que a atual dança japonesa retrata somente as coisas exteriores e que em sua opinião deveria voltar-se um pouco para o interior do homem, para o autoconhecimento. (...) 'Vivo o butoh 24 horas por dia, pois ele está presente em todos os meus atos', diz."[1]

O bacharel em Economia Masaki Iwana, da mesma geração que Min Tanaka, após assistir uma *butoh-performance* de Akira

Kasai decidiu tornar-se dançarino. O momento decisivo de sua carreira aconteceu em 1983 quando foi convidado a participar do Festival de Verão La Chartreuse, na França. Essa experiência mudou inteiramente seu modo de dançar, que assumiu um estilo totalmente andrógino. Iwana experimenta com seu corpo, colocando-o em circunstâncias extremas em pequenos espaços, para pequenas platéias. Seu butoh reage aos menores movimentos que seu próprio corpo faz, aos barulhos no teatro e também à respiração da platéia. Muito apreciado nos países do Leste europeu, como Rússia e Romênia, Iwana é líder do grupo Hakutokan (Casa do Butoh Branco), com base em Paris e Tóquio. A adaptação livre do clássico *Giselle – La Légende de Giselle* – é uma de suas obras mais importantes. Caracterizada pela economia de recursos e pela curta duração, imprime-se para sempre na memória do espectador enlevado pela magnitude de seus movimentos pesados, brutais e irremediáveis, traduzindo o abandono de um corpo que não pode mais lutar contra o aniquilamento de suas forças.

Expansão Para o Ocidente

Em 1978, Tatsumi Hijikata coreografou para sua principal discípula, Yoko Ashikawa, apresentar-se em Paris, no evento Ma - Espaço/Tempo, a performance *Doze Danças para a Princesa das Trevas*. Yoko Ashikawa transformava-se em um infindável número de coisas, como flor, pedra, água etc. Um pequeno grupo de privilegiados assistiu àquela "misteriosa cerimônia de metamorfose".

Kazuo Ohno e o grupo Sankai-Juku aparecem pela primeira vez na Europa em 1980, ao participarem do XIV Festival de Nancy, na França. Ohno apresentou-se com *Admirando La Argentina* e *O Sonho do Feto*. Em seguida mostrou seus trabalhos-solos em várias outras capitais européias.

No mesmo festival, o Sankai-Juku apresentou-se com *Kinkan Shonen* e *Sloliba*. Impressionou pelo rigor estético das coreografias, cenário e iluminação. No palco, seus dançarinos criam uma atmosfera sedutoramente arcaica e solene para expressarem as origens da vida e do ser humano. Aclamados por unanimidade, são considerados pela crítica o melhor exemplo de uma companhia pós-butoh.[1]

Mais tarde, vieram para o Ocidente Ko Murobushi e Carlotta Ikeda com Ariadone (seu grupo só de mulheres). Atualmente, estão radicados respectivamente na Alemanha e na França. São considerados os verdadeiros pioneiros da arte butoh na Europa.

A expansão do butoh para fora do país de origem está associada às mudanças sócio-políticas do Japão, que se abriu para o Ocidente, o qual, conseqüentemente, se abriu mais ainda para o Oriente – que há muito nos fascinava. O sucesso da dança butoh no exterior auxiliou o florescimento do butoh no Japão, onde passou a ser mais reconhecido e respeitado como arte e não apenas como expressão de rebeldia.

Mesmo assim, as mais novas gerações ainda vão em busca de seu público fora da terra de origem. Alguns se transferem de vez, como é o caso da dupla Eiko e Koma, radicada em Nova York, e do grupo Tatoeba, radicado em Berlim. Outros não abrem mão de longas temporadas na terra natal, o Japão, mesmo já totalmente adaptados a outra cultura.

Pelo mundo todo nota-se a influência (total ou parcial) do butoh de Ohno e de outros nos trabalhos de artistas de renome internacional, contando-se, entre outros:

Coreógrafos: Pina Bausch (Alemanha); Twyla Tharp (USA); Anneke Barger (Holanda); Maguy Marin, Carolyn Carlson, Karine Saporta, Jean Claude Gallotta (França); Michael Clark (Inglaterra); Saburo Teshigawara (Japão); Ismael Ivo (Áustria e Alemanha).

Diretores teatrais: Holk Freytag, Jürgen Müller-Othzen, Leonore Welzin (Alemanha); Bob Wilson (USA); Tadashi Suzuki (Japão); Antunes Filho e Takao Kusuno (Brasil).

Companhias: Raydiation (Alemanha); Joe Goode Performance Group, Eiko e Koma (USA); Shusaku e Dormu Theatre (Holanda); DV8 (Inglaterra); Cantabile 2 (Dinamarca); Diverres/ Montet, L'Esquisse (França); La Fura del Baus (Espanha); Grupo Lume, Neo-Iaô, Taan Teatro (Brasil).

Por outro lado, uma legião de diletantes, com pouco ou nenhum contato direto com a(s) fonte(s) do butoh, mas completamente hipnotizada pelo seu poder imagético, raspou a cabeça, pintou o corpo de branco, imitou os gestos contorcidos e contraídos dos butoístas japoneses famosos e tomou os palcos e as ruas de assalto, numa atitude antropofágica e, talvez, ingenuamente irresponsável. Nada escapou ao ataque: signos, símbolos, máscaras, metáforas (verdades ou mentiras), conceitos e pré-conceitos etc. A assimilação rasa e superficial (pela mente e pelo corpo) do butoh gerou "enganos" dignos de nota

dentro e fora do Japão. Fala-se até na existência de um butoh "falso" e de um "verdadeiro". O homem simplesmente se apodera daquilo que mexe direta e positivamente com suas vísceras e sua libido. Aí reside o risco extraordinário de uma "arte" fora de controle e "sem escola". Não há como evitar esse movimento de apropriação deliberada: faz parte do jogo. Salve-se quem puder... e se quiser!

A Dança Butoh no Brasil

Finalmente, em abril de 1986 Kazuo Ohno e sua companhia chegaram ao Brasil. Uma iniciativa de Ameir de Paula, Felícia Ogawa e Takao Kusuno. Com apoio cultural da Fundação Japão e tendo por patronos a atriz e produtora Ruth Escobar e o diretor Antunes Filho. Na programação, *Admirando La Argentina* e *Mar Morto*. No roteiro da turnê, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Mas por razões que não se conhecem, as apresentações no Rio de Janeiro foram canceladas.

Ruth Escobar vaticinava em 1986: "A passagem de Kazuo Ohno teve o poder de deflagrar, como uma bomba, toda a energia de nossa força cultural, represada entre o céu e a terra, entre o bem e o mal".

Em 1992 o mestre volta ao Brasil, apresentando-se no Festival de Artes Cênicas de Londrina (PR), em Santo André (SP), Belo Horizonte (MG). Desta vez nos brindou com os espetáculos *Water Lilies* e *Ka-Cho-Fu-Getsu*.

Ohno não inaugurou aqui nenhum processo de formação de bailarinos e atores, mas proferiu, em público, a síntese do que seria sua filosofia de vida como homem e artista. Em seu depoimento fica clara sua enorme identificação com a gênese da vida; a crença na inter-relação do micro e macrocosmos; a recorrente identificação com sua "anima" e a figura-persona da mãe sanguínea; o respeito aos mortos e ancestrais; a reinterpretação do casamento entre o céu e a terra, metáfora do conceito taoísta de correspondência e diálogo entre os opostos; a

postulação de que a criatividade se gera independentemente de processos racionais e lógicos, sendo a memória e o subconsciente sua fonte de pesquisa.

Palavras de Kazuo Ohno - Oficina de Butoh[1]

"Da mesma forma que eu nasci do ventre de minha mãe todos vocês compartilharam essa experiência... Dizem que aqui (na terra) a vida nasceu no mar sob determinadas condições de temperatura; dizem que a vida seria vista microscopicamente. Eu gostaria de vivê-la.

Esta vida microscópica era muito intensa. Em forma de tudo, com a parte superior voltada para o céu e a outra plantada com raízes. E respirava. Não sei se era planta ou animal, mas certamente, na evolução, passou a nadar no meio do mar e como um peixe respirava através de barbatanas.

Em outro momento tomou a forma de um réptil e poderia agora sair da água e respirar também com seu próprio pulmão. E talvez o ser humano seja descendente de uma das ramificações desse ser primordial.

Nós, seres humanos, experimentamos todo esse processo, desde o nascimento deste ser, em apenas nove meses. Dentro do ventre da mãe nadamos como peixe e depois nascemos.

O nascimento da vida no interior do ventre materno ocorre com a reunião do espermatozóide com o óvulo. A fecundação é resultado de um só espermatozóide: o resto desaparece. Para haver aquela fecundação houve a participação de outros inumeráveis espermatozóides. Os outros foram eliminados como no processo de seleção natural.

E quando pensei sobre isso fiquei extremamente triste pelo fato de eu ser o produto de apenas um espermatozóide e que os demais tenham se perdido. Talvez vocês mesmos, quando pensarem sobre isto, sintam a mesma coisa que eu senti. (...) Para mim, este fato significa sobretudo que para haver uma vida todas as outras que aparentemente desapareceram ajudam no aparecimento desta nova vida. (...) acredito que todas aquelas vidas em potencial estão junto com esta vida que podemos perceber. Vocês estão comigo. (...) minha existência, eu, não sou só esta presença, mas conseqüência de todos aqueles

que me trouxeram até aqui, e eu não posso negar o que há em mim.

Desde o início dos tempos o ser humano lutou desesperadamente para chegar até hoje. E nessa luta desesperada ele não poderia sobreviver sozinho. Sempre teve que procurar um companheiro, uma aliança, para poder sobreviver. E essa aliança está marcada no interior de cada um.

Hoje, esta é uma certeza dentro de mim. De que todo esse processo de constituição da existência está marcado não só por estes outros seres como pela força cósmica, tanto das outras coisas como desses mesmos seres. Tudo isto me dá a certeza de que existo e de que isto é o símbolo da vida.

Existem duas palavras sobre existência: macro e microcosmos, considerando o interior como o micro e o que o rodeia como o macro. A importância de um sobre outro é tão grande! Tanto do micro para o macro como do macro para o micro.

Vivo com os mortos. Acredito que os seres humanos que até agora existiram estão vivendo em mim atualmente.

Agora sobre a criatividade. É que acredito que existem dois tipos de criatividade: uma na sua cabeça, e outra de perceber, sentir a presença desses outros seres no seu interior.

Não vou falar sobre esta criatividade cerebral mas na que toca a presença dos mortos em mim. Eles (os mortos) participam comigo do dia-a-dia, de todos os dias. Eu acredito também que estes mortos crescem e se desenvolvem junto comigo. Se eu sinto vitalidade, se eu sinto toda essa força é que esses mortos me ajudam, e me castigam também para que eu fique mais forte.

Portanto, se a vida tem a participação desses mortos, a vida dos vivos terá que ser uma resposta a eles.

Gostaria de ilustrar com um exemplo pessoal, com a minha mãe. Acredito que eu tenha sido inquieto desde os três ou quatro anos. Eu tinha que ir para o cinema senão causava problemas em casa. Acredito que eu seja muito egoísta e exigente. Mas este egoísmo é aquela necessidade íntima de cada ser humano que precisa ser satisfeita. Ser exigente e egoísta neste sentido não é ruim para ninguém. Este egoísmo, esta grande necessidade interior é imprescindível. Quem não sente este tipo de desejo não é aquele que Deus deseja.

Minha mãe morreu aos 87. Desde minha infância e até que

ela morreu sempre fui muito 'egoísta e exigente' em relação a ela. Claro, depois de crescido, quando percebia o que fazia eu pedia desculpas abaixando a cabeça. Ela, em vez de se zangar, dizia: 'Eu sei o que você está sentindo'.

Alguns anos depois de sua morte eu sonhei com ela. Havia uma taturana na palma da minha mão. Quando vi o bicho na minha palma gritei: 'Mamãe!' Pela primeira vez gritei mamãe. No sonho não senti nenhuma estranheza. Senti que era mamãe aquela taturana. Não seria por minha exigência que transformei minha mãe num bicho rastejante? Rastejante, comprido, de pêlos compridos e olhos grandes, e eu gritei mamãe.

Transformei minha mãe em um bicho, mas ela era tão forte que me trazia uma grande vibração, que eu sentia na palma da mão. Ela se movia e não caía da minha mão. Eu acredito hoje que nesse sonho minha mãe queria me ensinar que, sendo dançarino, eu deveria dançar com toda aquela energia, para transmitir toda a energia.

A palma da mão é o mesmo espaço do butoh. Pode-se fazer o que quiser lá dentro e não existe frio. É um espaço pequeno, porém infinito.

Vou falar de outra experiência sobre o butoh. Esta é uma história de vida. Quando minha mãe estava no leito de morte ela disse para eu dançar como se houvesse um linguado passando no interior do meu corpo. O linguado vive na água e na areia. O corpo dele pode estar achatado, mas os olhos se esticam sobre a camada de areia. O linguado, quando sai da areia para nadar, não se arrasta. Ele dá um salto levando tudo consigo para depois começar a nadar. A água turva esconde seu corpo e para vê-lo é necessário muito esforço.

Da mesma forma, na dança, para esperar o momento da explosão é preciso ter muita paciência. Aquele corpo se levanta do chão trazendo uma explosão que a dança tem que provocar em quem está vendo.

A vida no interior do ventre materno, acredito que seja uma das coisas mais importantes. A vida nascida da união dos gametas prega-se na parede do útero. E aquele embrião estende a ponte do seu universo e seu sistema circulatório no interior da parede uterina.

Neste momento há um contato de pele. Deste contato é que o embrião precisa perceber o amor materno. Energia que será

sugada da mãe. Aquela pequena vida se movimenta indo e vindo, num movimento de sugação. Este movimento que reproduz a bomba de sucção é para retirar nutrição.

Este ritmo do embrião é o ritmo do Universo. E depois deste movimento aquela 'cauda' que ligava o embrião vai se alongando. E quando ele se torna um feto há um trabalho conjunto da mãe e da nova vida.

Este embrião não conhece este ritmo do Universo, porém sem saber ele incorpora em si o ritmo deste Universo. Não só o ritmo; também existe uma música que dá para sentir no corpo. E esta música é a projeção da força vital da mãe. Acredito que o nascimento da música se dá a partir da reminiscência desta experiência vital.

Por outro lado, o corpo materno é o Universo no qual todas as condições já estão preparadas. A nova vida que está nascendo aprende existindo dentro do útero materno. Para que o ser humano, após o nascimento, possa continuar vivendo, essa experiência no interior do ventre é sumamente importante.

Se tiramos algum ensinamento deste fato, quando se pensa em butoh, aquele que está se iniciando terá que retirar a experiência do seu próprio movimento que é alimentado pela força cósmica."

Não sei se é uma técnica ou uma capacidade de concentração e relaxamento. (D. Gomes)

Os Pioneiros

Takao Kusuno, japonês radicado em São Paulo, coreógrafo, diretor teatral e artista plástico, iniciou no final dos anos 70 experiências coreográficas influenciadas pelo gênero de dança butoh.

Embora com um passado que o autoriza a classificar seu espetáculo como butoh, já que trabalhou com alguns dos principais grupos japoneses dessa escola, "Takao prefere dispensar o termo com medo dos surtos endêmicos que a novidade produz. Prefere classificar seu trabalho simplesmente como 'dança moderna'. Interessa-lhe a disseminação da filosofia que propõe, a expressão nascida da vivência, da emoção e da energia do bailarino, e cujos movimentos têm características dinâmicas, já que dependem da humanidade do artista, gerando formas sempre novas".[2]

De 78 a 80, Takao dirigiu uma série de performances e espetáculos que foram marcos na cena de dança de São Paulo: *Corpo Um,* com Dorothy Lenner, J.C.Violla, Júlio Vilan e Marilda Alface; *Quando Antes for Depois,* com Dorothy Lenner e Denilton Gomes, premiado em 1979 como melhor espetáculo do Festival Internacional de Dança Contemporânea da Bahia; *Rito do Corpo em Lua,* primeiro trabalho solo de Ismael Ivo, muito conhecido internacionalmente pelos seus trabalhos-solos e por organizar o famoso festival anual Tanz Wochen, em Viena; *As Galinhas,* com Renée Gumiel, Dorothy Lenner e Ismael Ivo. Em 1988 dirigiu *Cata Ventos,* dançado por Denilton Gomes. Além de dirigir, Takao fazia a trilha sonora, a iluminação, criava os figurinos e o cenário, sempre com a assistência de sua esposa Felícia Ogawa.

Entre as pessoas que colaboraram com Takao Kusuno, foi o bailarino Denilton Gomes (1953-1994), natural de Sorocaba, Estado de São Paulo, que continuou trabalhando por mais tempo com o diretor. Denilton reuniu experiências diversas em teatro, danças folclóricas, dança moderna, balé clássico e butoh. Sob orientação e direção de Takao Kusuno realizou, nos anos 80 e 90, seu maior sucesso como solista, a série de espetáculos intitulada *Serra dos Órgãos,* inspirada em elementos autobiográficos. Denominava o que realizava "dança contemporânea". Sobre seu estilo e técnica dizia: "Não sei se é uma técnica ou uma capacidade de concentração e relaxamento. É um aprendizado, uma vivência. É coisa que você só adquire através da vivência. No caso, acho que não aprendi, mas pretendo chegar lá... É o despojamento, tentar a simplicidade máxima com o que você está demonstrando, para que você traduza tudo através do corpo. Acho que o corpo é a linguagem perfeita do homem. (...) Quando a gente encontra essa simplicidade, esse 'desvestimento', encontra o tom perfeito".[3]

Como professor de dança Denilton foi sempre muito admirado e respeitado por seus alunos. Em 1993 concebeu e realizou, na capital de São Paulo, com alguns de seus fiéis colaboradores, sua última obra, *Sáfara, Ciranda para uma Lua e Meia.* Denilton Gomes, ser humano extremamente sensível, e sua obra, muitas vezes considerada polêmica pelo público e pela crítica,

certamente nunca se apagarão da memória daqueles que tiveram o privilégio de conhecê-lo e assisti-lo.

"1990 marca o começo de uma espécie de febre butoh em São Paulo. Hoje, existem pelo menos 40 atores estudando butoh. Atrás deste fenômeno há nomes como os de Maura Baiocchi, Lígia Verde, Takao Azuma e o núcleo Lume, de Campinas. Maura, por exemplo, assistiu à apresentação de Kazuo Ohno e no ano seguinte foi estudar com ele. Radicada em São Paulo desde 1990, foi ela quem detonou a febre." Este foi um dos parágrafos de uma extensa matéria, no jornal *Folha de S. Paulo,* de 18 de agosto de 1991, intitulada "Ohno dança para interpretar o Universo".[4]

Participei de um momento (1986 a 1992) do processo evolutivo de uma tendência artística como bailarina e atriz, estudiosa e pesquisadora, procurando compreender e transmitir da melhor forma possível minhas impressões adquiridas sobre a dança butoh, dada a importância artística e cultural do movimento. Porém, não tenho nenhum talento para discípula, militante ou "vestal do templo" de mestres ou ideais. Continuo buscando; minha sede (ou febre) de conhecimento não cessa, nem tem limites.

Butoh Brasileiro?

"Brasileira quer criar grupo nacional de Butoh." Com esse título chamativo, o jornal *Folha de S. Paulo,* de 25 de maio de 1990, noticiava minha chegada a São Paulo. Minha intenção era apenas coordenar um curso-oficina de introdução ao butoh no Teatro Vento Forte, de Ilo Krugli, para atores e bailarinos profissionais.

Antes de partir para o Japão, em dezembro de 1986, era professora de artes cênicas do Departamento de Artes, antigo Departamento de Desenho, da Universidade de Brasília e, paralelamente, trabalhava como bailarina, atriz e coreógrafa.

Minha experiência em butoh, no Brasil, iniciou-se assim que regressei da temporada de estudos com Kazuo Ohno, durante o ano de 1987, na cidade de Yokohama, Japão.

Primeiramente em Brasília, onde morei mais de 20 anos, ministrei cursos de formação para atores e bailarinos, dentro do que eu denominava "dança fundamental". Evitava, por excesso de escrúpulos, utilizar a palavra butoh. Em 1988, em Brasília, concebi e encenei o espetáculo *Quando Somem as Borboletas – Danças Transparentes* e convidei Takao Kusuno para me dirigir. Esse espetáculo foi encenado, no Brasil e no exterior, até 1992.

Adotei o termo butoh e o associei ao meu trabalho somente a partir de 1990, após segunda temporada de estudos na Áustria, onde encontrei Kazuo Ohno, e após período de trabalho em Tóquio, onde participei de um espetáculo multimídia com direção do músico Kazuo Uehara e do fotógrafo e iluminador Iuji Kusuno, irmão de Takao Kusuno.

Em novembro de 1989, no Teatro do MASP (Museu de Arte de São Paulo), a convite de Takao Kusuno e Kazuo Uehara participei do evento Japão: Arte da Música Hoje. Naquela oportunidade o diretor teatral Antunes Filho assistiu a um de meus "butôs" para música de Kazuo Uehara e, imediatamente, convidou-me a freqüentar o CPT (Centro de Pesquisa Teatral mantido pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo) e realizar coreografia com um grupo de suas atrizes iniciantes. Infelizmente, a experiência não foi realizada. Sem conhecer a cidade e com pouquíssimos contatos, fui morar no apartamento da atriz e encenadora Júlia Pascali, que conheci no Japão em 1987. Em seguida, veio o convite para a assistência de direção da peça *Rumo a Damaskus,* de Strindberg, adaptada e dirigida por Dario Uzam, encenada pelo grupo Pequeno Teatro das Inquietações. O projeto não deu muito certo em termos financeiros e não me atraía artisticamente. A salvação foi o convite para dirigir oficinas no Teatro Vento Forte. Aí, a surpresa: as turmas lotaram, artistas famosos e desconhecidos disputavam as poucas vagas. A palavra butoh causava muito mais *frisson* que o nome Maura Baiocchi. A questão que se colocava era como conviver com uma cultura de mercado, pois até então eu era desconhecida do público e artistas de São Paulo. E butoh era automaticamente associado a Kazuo Ohno, uma estrela internacional, adorado e respeitado por quase todo o meio artístico paulistano.

Após o início do trabalho no Vento Forte, realizei o projeto *Absolutas* no Teatro Crowne Plaza, a convite do ator Sergio Mamberti, ator e responsável por aquela casa de espetáculos. A temporada curta foi sucesso de público e crítica. Em janeiro de 1990 repeti o projeto no mesmo teatro. Daí em diante, meu nome não viria mais a reboque da palavra mercadologicamente vendável: butoh.

Analisando a questão do ponto de vista do etnocentrismo japonês, somos levados a acreditar que butoh só existe se for japonês, isto é, executado por japoneses. Porém, ao nos lembrarmos dos preceitos filosóficos que estão na raíz da dança butoh, vemos que se trata de uma arte que prefere repensar a questão do homem enquanto ser cósmico e ontológicamente sensível, em detrimento das questões do homem enquanto fenômeno político, sociológico e estético. Por essa via de raciocínio, pode-se concluir que não há butoh brasileiro, europeu ou até mesmo butoh japonês! O que existe é simplesmente butoh ou o butoh de fulano ou de sicrano... e nada mais há para acrescentar depois do termo. Na genealogia "oficial" do butoh só aparece aquele que é criado por dançarinos-diretores japoneses (muitos deles morando fora do Japão e desenvolvendo um butoh com características novas, fruto do intercâmbio com outras culturas). Constata-se a existência de mais de oitenta tendências diferentes surgidas entre 1960 e 1984.[5] É possível que algum dia haja uma árvore genealógica ("oficial"), atualizada, abrangendo todas as pessoas que fazem butoh, mesmo sem terem nascido no Japão? Havendo ou não, parece-me importante não confundir butoh verdadeiro com butoh oficial ou considerar butoh somente aquele produzido por japoneses, chamando de butoh falso aquele que não aparece na árvore genealógica "oficial".

Segundo Kazuo Ohno, para dançar butoh uma pessoa precisa de, pelo menos, cinco anos de aprendizado, experiência e autoconhecimento. Butoh, para muitos, tornou-se nova fonte de percepção e cognição, acessível a qualquer ser humano, independente de sua origem, bastando ser-pessoa. E, segundo Hijikata: "(...) há Tohoku em toda parte..." Tiremos nossas próprias conclusões!

Eventos

A flor está sempre na semente.

Dois grandes projetos envolvendo butoh, dança expressionista, dança-teatro, teatro-dança e dança experimental contemporânea foram realizados, respectivamente, na capital da Holanda, Amsterdã e na lendária cidade de Bremen, na Alemanha.

Em Amsterdã o evento Relaties foi organizado por Ger van Leeuwen que dirige o Danslab, laboratório de dança. *Performers* de vários países, durante cinco meses (outubro/89 a fevereiro/90) trocaram experiências. Os resultados variavam de butoh a neo-expressionismo melodramático, de surrealismo de imagens a exibição de força e forma puramente físicas. Jovens ousados desfilavam com desenvoltura entre veteranos como Kazuo Ohno e Susanne Linke. Cada um com seu estilo personalíssimo, cada qual com seu segredo de liberdade criativa.

Viu-se de tudo um pouco: um rapaz coberto de lama até quase sufocar; dois jovens nus chorando, mordendo-se e arranhando-se mutuamente; uma garota engolindo um peixe vivo de aquário. Terapia? Pseudodança? Psicopompos? Transe? *Happening*? Empenho absoluto de corpos refletindo sobre o corpo. Os butoístas quase sempre realizando o eterno confronto entre a imortalidade da alma e a mortalidade do corpo. Flagelam a própria carne com o objetivo de exorcizar as forças repressivas e permitir a manifestação da beleza ou verdade espiritual.

Mesmo originárias de diferentes continentes e culturas ou de épocas distantes umas das outras, essas novas tentativas

possuem vários pontos de contato, seja na forma ou no conteúdo. Prevalece o enlutamento com tendência para o conformismo irônico, a impotência do riso, a violência corporal destrutiva, alternados com raros lampejos de alegria, prazer e humor. Coincidência ou não, todos estão empenhados em derrubar fronteiras de qualquer origem e espécie que ameacem o fluxo orgânico de seus impulsos e vibrações criativas.

De que forma, por que e em que grau essa corrente que flui invisível, renegada, por baixo, influencia e interfere no que acontece na superfície estabelecida da dança contemporânea? Pelo menos uma coisa é certa: são as manifestações dessa natureza, chamadas *underground,* que aquecem e tornam mais instigante o panorama das artes cênicas influenciando o processo de reciclagem e desenvolvimento dos diretores, coreógrafos e companhias, famosos e consagrados, que estão por cima, em evidência, comercialmente estáveis – o que não quer dizer que estejam na vanguarda. Pode parecer absurdo, mas a partir do momento em que uma manifestação poderosamente criativa e inata emerge à superfície, arrisca-se a perder a força transformadora que possuía na origem. De quem é a frase: "A flor está sempre na semente" ?

No final de abril e início de maio de 1992, o Freiraum Teather de Bremen, sob a direção do ator e diretor Jürgen Müller-Othzen, realizou o projeto Butoh and Related Arts Festival. Artistas da França, Holanda, Suíça, Alemanha, Brasil e, como não poderia deixar de ser, do Japão, tiveram oportunidade de mostrar seus trabalhos a um público proveniente de diferentes países europeus.[1]

A atração mais esperada era sem dúvida o butoísta Kazuo Ohno, que se apresentou com o trabalho *Ka-Cho-Fu-Getsu* (Flor-Pássaro-Vento-Lua) junto com o filho Yoshito. Muito esperados também eram Carlotta Ikeda e seu grupo Ariadone com a peça *Hingata – A Linguagem da Esfinge,* e Ko Murobushi, com *En* (No Limite).[2]

Porém, Müller-Othzen não visava simplesmente a apresentação de uma série de artistas célebres e internacionalmente consagrados. Seu projeto teve um objetivo bem mais amplo, como sugeria a introdução do programa do Festival: "O butoh está ganhando cada vez mais importância e desenvolvendo-se em várias direções; sua 'falta de forma' gerou novas formas

aparentadas com dança e teatro.(...) Com mentalidades culturais e abordagens artísticas próprias, essas iniciativas mostram que a revolta (iniciada por Hijikata e seus contemporâneos) ainda não terminou. Mesmo uma dança tão radical como o butoh corre o perigo do entorpecimento, que apenas pode ser vencido através da busca de caminhos novos".

O encontro de obras e expressões teatrais com aspectos em comum – teóricos ou práticos – e ao mesmo tempo com aspectos distintos, resultou em muitos debates durante mais de vinte dias consecutivos. A principal questão que se levantou foi a partir de que critérios o "verdadeiro" butoh pode ser diferenciado das artes a ele relacionadas. E o fato mais extraordinário e enigmático era a diversidade formal dos trabalhos considerados cem por cento butoh. Como foi possível chamar pelo mesmo nome a mímica minimalista da butoísta comediante Anzu Furukawa e o flagelo ascético e hierático de Ko Murobushi? Existe uma ligação entre o lirismo estático e religioso das improvisações de Kazuo Ohno e as danças coreografadas do bombástico *butohshow* de Carlotta Ikeda e seu Ariadone? Por que alguns trabalhos chamados "relacionados" ao butoh pareciam mais "butoh" do que o próprio? Como pode uma pessoa tão idosa e com tantas rugas como Kazuo Ohno pisar seminua no palco ou se vestir de menina?! Esse tipo de reação demonstra claramente que boa parte da platéia ainda permanece com critérios profundamente estandardizados e conservadores, o que prejudica a proximidade e a compreensão da essencialidade da obra de arte.

Previamente plantadas pelas notícias na imprensa e pelo buxixo geral, as estrelas do festival foram "naturalmente" festejadas e ovacionadas. Kazuo Ohno era esperado como um mito. Num país cheio de crenças religiosas e com tendência para o frenesi como o Brasil isso seria óbvio, mas é interessante constatar que a adoração instantânea também ocorre em países ditos frios, racionais e "mais civilizados".

Como toda mitificação, a exaltação exagerada a Ohno tem um aspecto muito problemático. Elegendo-o "alma do butoh", "espectro que dança", "grande sábio" ou "deus que dança" obstrui-se a manifestação do bailarino e ser humano real e, sobretudo, o perigo e risco que sua arte encerra e irradia. Artista e público correm o mesmo risco: cair na posição confortável de

quem já elegeu o que é o bom, bonito ou certo. Um "deus da dança" não precisa provar nada; a prova de sua divindade é a fidelidade e a quantidade (não importa a qualidade) de seus crentes. Mas quem conhece Ohno sabe que ele possui uma elevada dose de autocrítica.

A tarefa desses festivais foi primeiramente de natureza artística e não pedagógica. O público se dividiu entre os encantados e emocionados que aceitam tudo o que já esteja consagrado e os de senso analítico-crítico que a meu ver constituíam a maioria, mesmo camuflados por trás dos longos aplausos ou nocauteados pela onipotência (fabricada) da mídia (onde a regra também tem exceções).

De qualquer modo, Relaties e principalmente o Butoh and Related Arts Festival, de Bremen, conseguiram mostrar uma boa parte das inúmeras "faces do butoh". Ficou claro que butoh não pode mais ser identificado apenas com Ohno ou com os japoneses e que existem nele manifestações mais e menos interessantes ou parcialmente ultrapassadas como em qualquer outra expressão artística. Fica a pergunta: será que uma dança "nascida da lama" como o butoh precisaria tomar cuidado com o fenômeno da canonização?...

Outra curiosidade menos filosófica e mais técnica que sempre surge desses encontros é o fato de os butoístas freqüentemente revirarem os olhos para cima deixando o branco aparecer, ou envesgarem fixando os olhos no meio das sobrancelhas, como se exercitassem o terceiro olho. Na maioria das vezes as explicações são dadas por meio de metáforas. Por exemplo: o terceiro olho é o olho do êxtase divino e carnal, ou o olho da morte. Outras vezes o fato é explicado como um recurso para concentrar a mente, diminuindo a interferência do racional e levando o executante a um estado de meditação profunda enquanto dança. Conexão com as práticas meditativas hindus de crescimento interior.[3]

Conclusão

O butoh traz em si uma conotação multicultural. Nasceu de uma experiência japonesa em particular e adquiriu a qualidade de teatro universal. Revigora-se a partir do casamento-confronto com outras culturas e formas artísticas.

Inúmeros estilos de dança butoh existem pelo mundo e outras novas formas vão surgir. No Brasil não será diferente.

As raízes da dança butoh transcendem os limites de sua cultura-berço, a japonesa, crescem em direção ao cosmos e às regiões profundas, obscuras e desconhecidas do ser humano e de sua natureza inata criadora. Horizontes e territórios desconhecidos, sem forma, não pertencem a ninguém, não têm dono, dogmas ou credos. O imaginário sensível do homem enquanto ser em si é patrimônio sagrado de toda a humanidade.

Hijikata optou pela obscuridade? Ohno pela claridade? Um pela formalidade, o outro pelo improviso? Não sabemos. Mas ficou claro que o butoh emergiu do desterro e se avultou a partir do encontro daqueles dois seres e artistas excepcionais que não diferenciavam a vida e a natureza da forma (estética). Para Hijikata, "a vida precisa se agarrar à forma para assegurar sua existência". Para Ohno, "a forma precisa se agarrar à vida para assegurar sua existência".

O nome de Tatsumi Hijikata e sua energia acompanham aqueles que tiveram a chance de conhecê-lo e compreendê-lo. Sua influência marca o imaginário de toda uma geração responsável pelo presente e pelo futuro artístico dos japoneses.

Com Kazuo Ohno o diálogo se perpetua. Os testemunhos fotográficos e filmes sobre sua carreira nos revelam a singularidade de um butoh antes do aparecimento do termo.

Refluxo

Uma vez ouvi de uma butoísta japonesa: "No exterior me sinto mais forte como japonesa". Há uma verdade oculta nessa afirmação. É que todo artista e ser humano só se realiza plenamente em uma atmosfera ou ambiente de liberdade, intercâmbio e trabalho. Com o mercado cultural bem mais aberto a ela no exterior, a butoísta japonesa pode mostrar-se com todas suas características e energias; com radicalidade, sem medo de fantasmas manipuladores e chantagens mercadológicas do tipo "politicamente correto" ou coisas do gênero. Comigo foi parecido. No Japão me senti mais forte, não só como brasileira, mas principalmente como indígena, negra, caipira, brega, barroca, romântica e médium. Não estava lá para defender tese alguma, mas para dar vazão à minha selvageria criativa que por aqui, no Brasil, ficava restrita a um pequeno círculo de visionários e utópicos.

Uma cultura etnocêntrica como a japonesa aceita o acesso dos estrangeiros e suas idéias só com meio coração. Como se o intelecto acadêmico europeu não pudesse compreender a profundidade dos conhecimentos japoneses. Mesmo assim, não dá para ignorar que o butoh, as artes plásticas, o cinema, a música moderna japonesa receberam influências decisivas do Ocidente. O butoh em particular, bebeu na fonte do expressionismo alemão, do movimento dadá, do *happening* e do *fluxo*.

A força das tradições de uma cultura milenar como a japonesa parece ter deixado a dança butoh no meio do caminho. Min Tanaka disse: "A vanguarda tem um *affair* permanente com a tradição", o que reforça a teoria de que toda vanguarda é, ao mesmo tempo e a cada instante, oposição e encontro com a tradição da qual se originou.

Os japoneses, ao importar idéias e técnicas do mundo exterior, o fazem sem alterar os valores básicos subjacentes a sua sociedade.

O *kata*, ou a maneira "correta" de se realizar uma atividade

artística tradicional (cerimônia do chá, artes marciais, ikebana) consiste, pelos padrões ocidentais, em meticulosos exercícios de formalidades que deixam pouquíssimo espaço para a criatividade. Na época feudal do Japão, um ato simples do cotidiano, como usar a toalete, possuía exaustivas regras configuradas em texto.

Os grandes avanços dependem, muitas vezes, de gênios egocêntricos que têm a coragem de questionar o que o professor ou o mestre ensinou ou de discordar dele. Esse tipo de atitude deixa os japoneses visceralmente constrangidos. Profundas mudanças comportamentais ainda vão demorar a se firmar num tipo de sociedade rígida como essa. Há, no entanto, nos círculos institucionalizados, sinais de cansaço desse estado de coisas e já existem esforços direcionados a insuflar um pouco de irreverência no comportamento de certos grupos formadores de opinião junto à população.

O *ankoku butoh* foi o "lugar" onde os espíritos mais exaltados e irrequietos se exprimiram da forma mais radical e irreverente possível, a fim de tirar a individualidade e o indivíduo do milenar processo de aprisionamento das emoções. Nasceu como um movimento de ataque e crítica à realidade sócio-cultural do Japão, numa época em que movimentos senão idênticos, similares, pipocavam no mundo todo.

Ao quebrarem tabus, esses movimentos articulavam aspectos da vida como energias, imagens e comportamentos que permaneciam reprimidos: violência, erotismo, morte, crime, êxtase, crueldade, homossexualismo, androginia etc. Os aspectos ocultos do ser – o lado mau, perverso, lascivo do ser humano foi mostrado com toda riqueza imagética e força dionisíaca, cuja fascinação é conhecida. Não é por acaso que os poetas-dançarinos do butoh se inspiraram nos poetas-escritores malditos – Sade, Antonin Artaud e Jean Genet, por exemplo.

Na margem extrema da cultura japonesa, o butoh identificou-se com as noções de xamã e vidência. O espírito do butoh pode estar ligado à noção espanhola de duende, poeticamente definida por Federico García Lorca como a "alma que incendeia o matador, o cantor e o dançarino. Brota nas solas dos pés. Sua origem é a terra, esticada como couro pela Espanha ressecada".

Moda

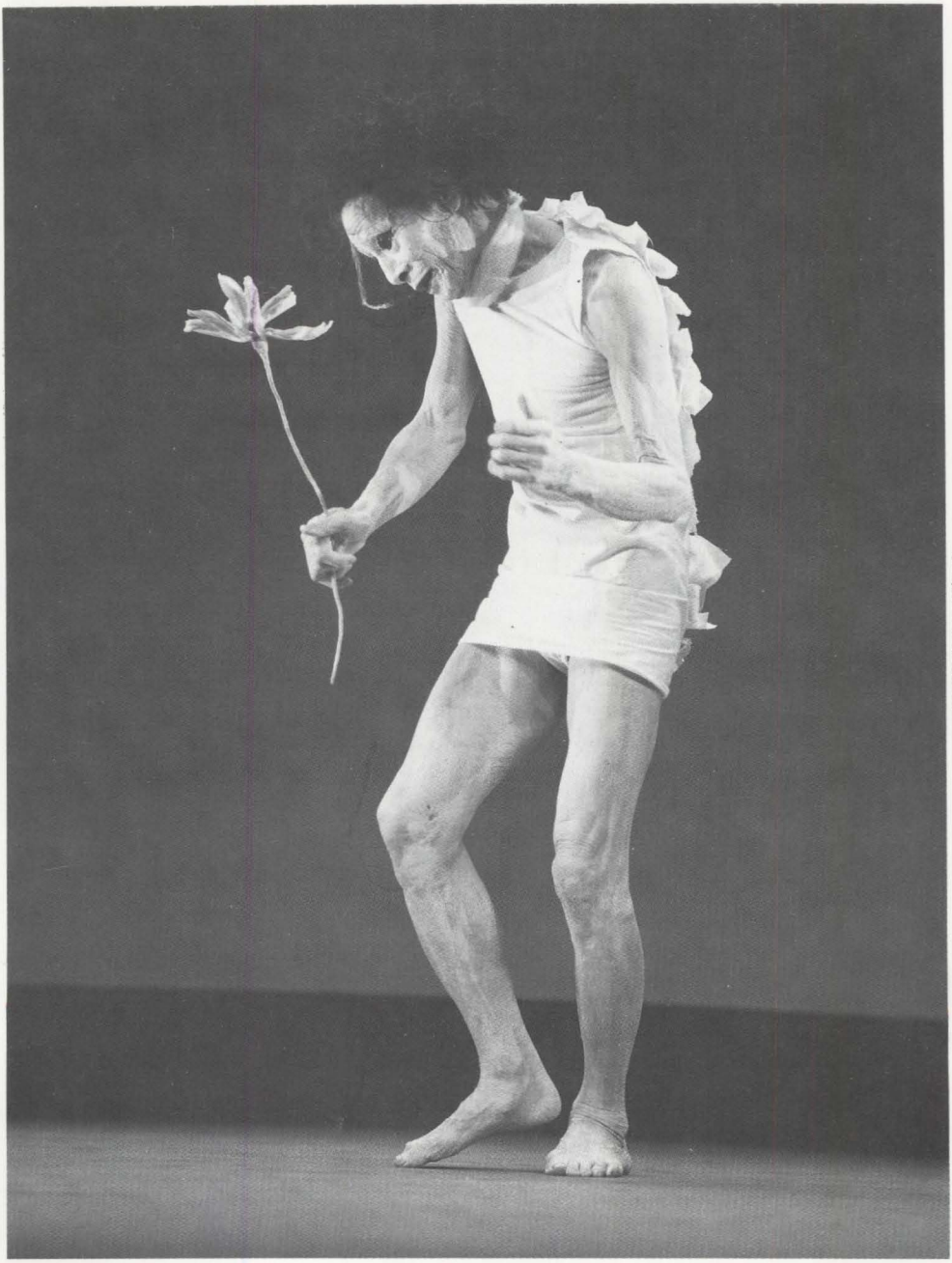
Alguns acham que butoh é apenas uma moda, apesar de já ter mais de 30 anos. Uns nunca ouviram falar. Outros idolatram.

Absolutamente, o butoh não é moda. É uma perspectiva de mudanças futuras. Há quem afirme que o fenômeno antevê a dança do futuro ligada à ecologia.

A presença de Ohno pela primeira vez no Brasil serviu para confirmar o que já estava deflagrado (e implodido) nos corpos e mentes de inúmeros artistas brasileiros: horror a rotulações, normas ou conceitos preconcebidos, bem como o radical processo de individuação, a qualquer custo. As mãos generosas do mestre oriental pareciam dizer: acreditem no que estão fazendo, não desistam. Todo processo de libertação e "explosão" implica sacrifício, dor, solidão e "implosão". O que imediatamente me faz lembrar as palavras do poeta e filósofo espanhol Ortega y Gasset ao se referir à vida pessoal e ao amor:

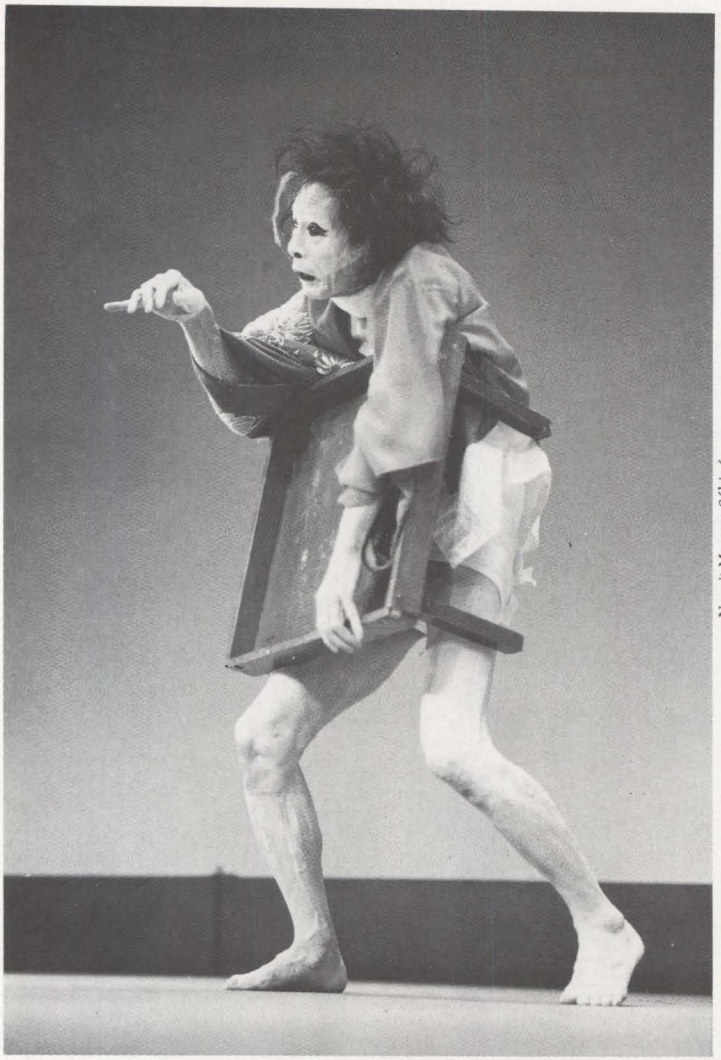
"Conforme vamos tomando posse da vida e encarregando-nos dela, averiguamos que, quando chegamos a ela, os demais se tinham ido e que temos de viver nosso radical viver (...) sozinhos e que somente em nossa solidão somos verdade. Desse fundo de solidão radical que é, sem remédio, nossa vida, emergimos constantemente em uma ânsia, não menos radical, de companhia. Desejaríamos achar aquele cuja vida se fundisse integralmente, se interpenetrasse com a nossa. Para tanto, fazemos as mais variadas tentativas. Uma é a amizade. Mas a suprema entre elas é a que chamamos de amor. O autêntico amor não é senão a tentativa de permutar duas solidões".[1]

Ou mais...



Nourit Masson-Sékiné

Kazuo Ohno
My Mother – The Dream of the Fetus
[Minha Mãe – O Sonho do Feto]



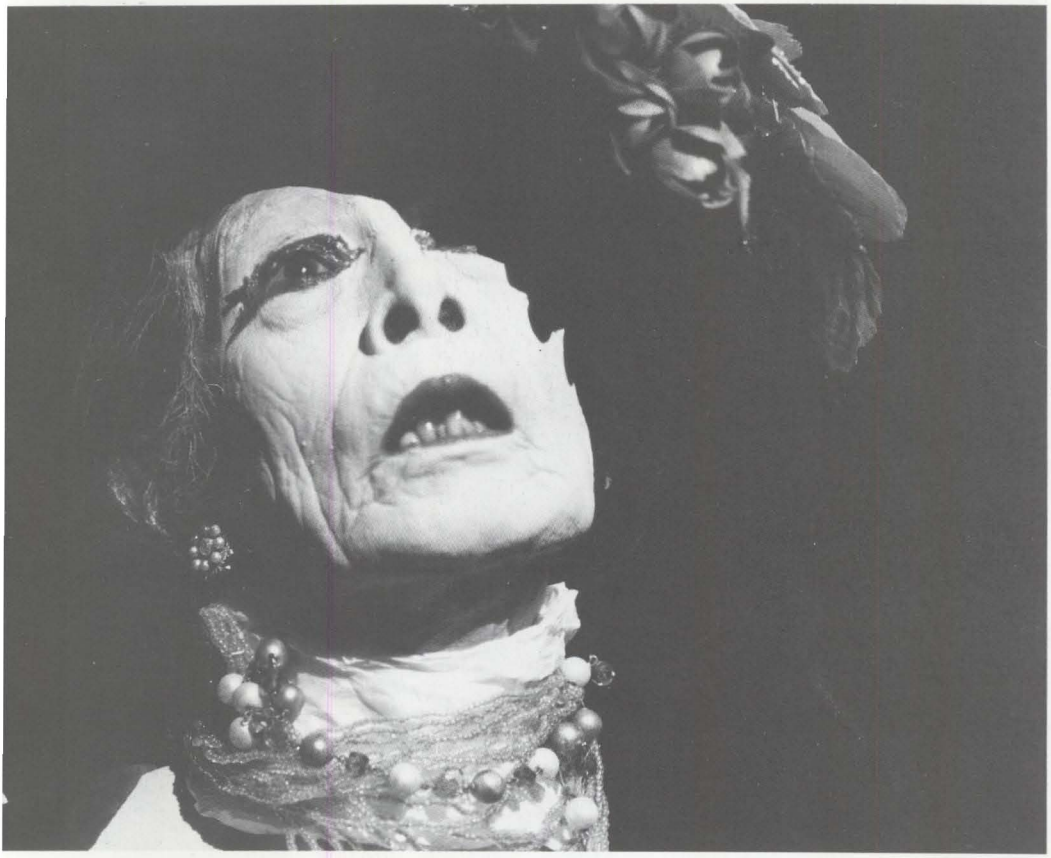
Nourit Masson-Sékiné

Kazuo Ohno
My Mother - Ozen [Minha Mãe - A Mesa]

"Penso que todos possuíram
uma mesa que foi construída
antes de nascerem."
Uma mesa familiar é como
um espelho de memórias.

Kazuo Ohno
Admirando La Argentina

A morte é continuação da vida.



Nourit Masson-Sékiné

Nourit Masson-Sékiné

Kazuo Ohno - *Dead Sea* [Mar Morto]

Mila Petrillo

Kazuo Ohno
Descontraído para as lentes da fotógrafa, emergindo das entranhas de Brasília em 1986. Ao fundo, o Teatro Nacional.

Nourit Masson-Sékiné

Kazuo Ohno - *Dead Sea* [Mar Morto]

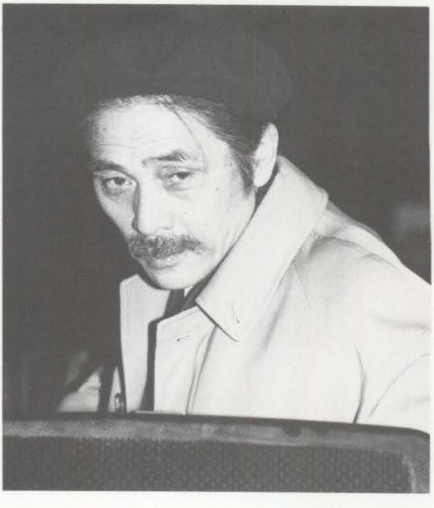
"A morte começa a correr..."

"... quero correr, quero brincar, quero morrer, quero viver..."

Nourit Masson-Sékiné

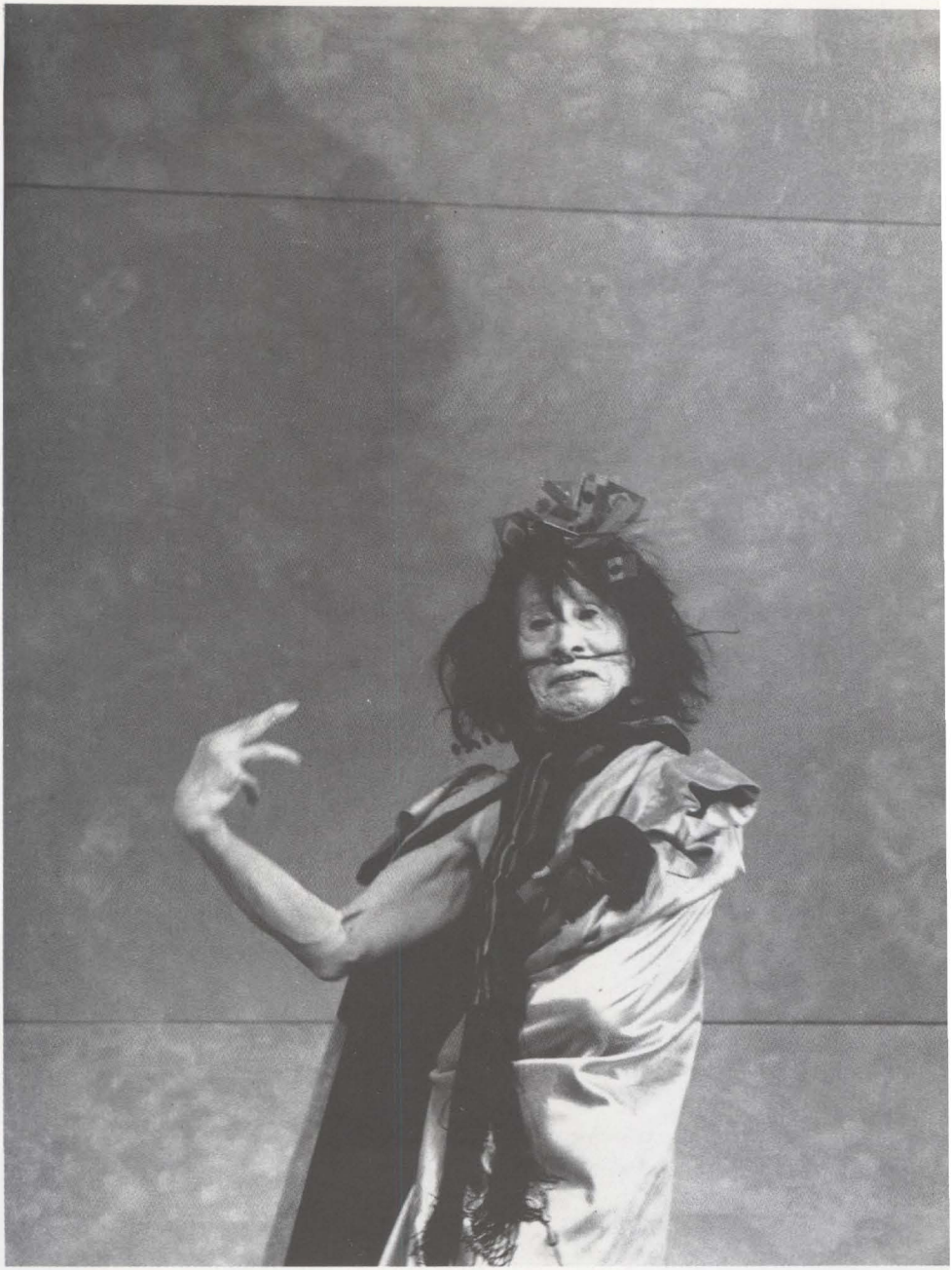
Hijikata e Ohno

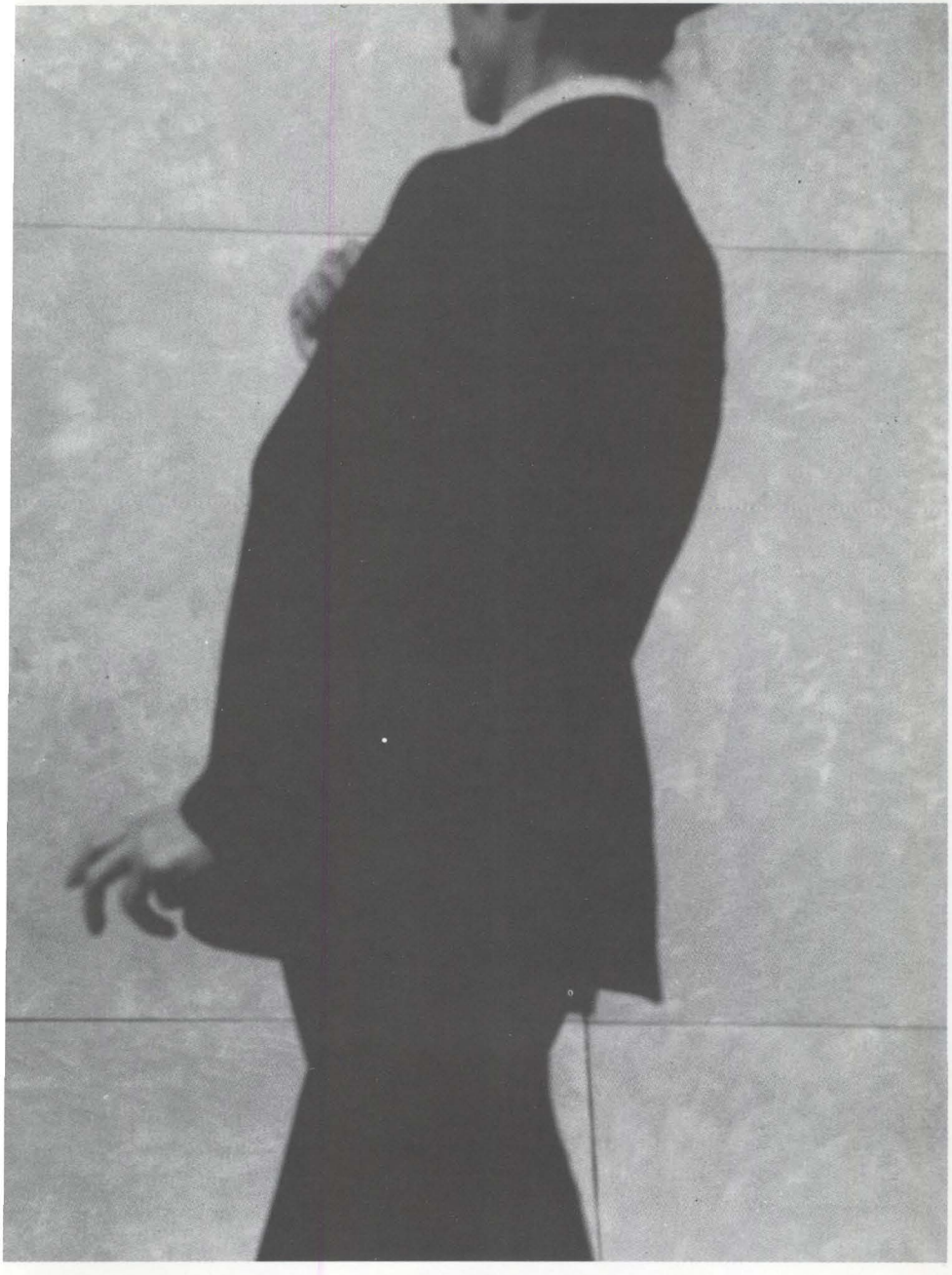
"Minha mãe costumava dizer,
'corra com o coração do cego'."



Nourit Masson-Sékiné

Hijikata

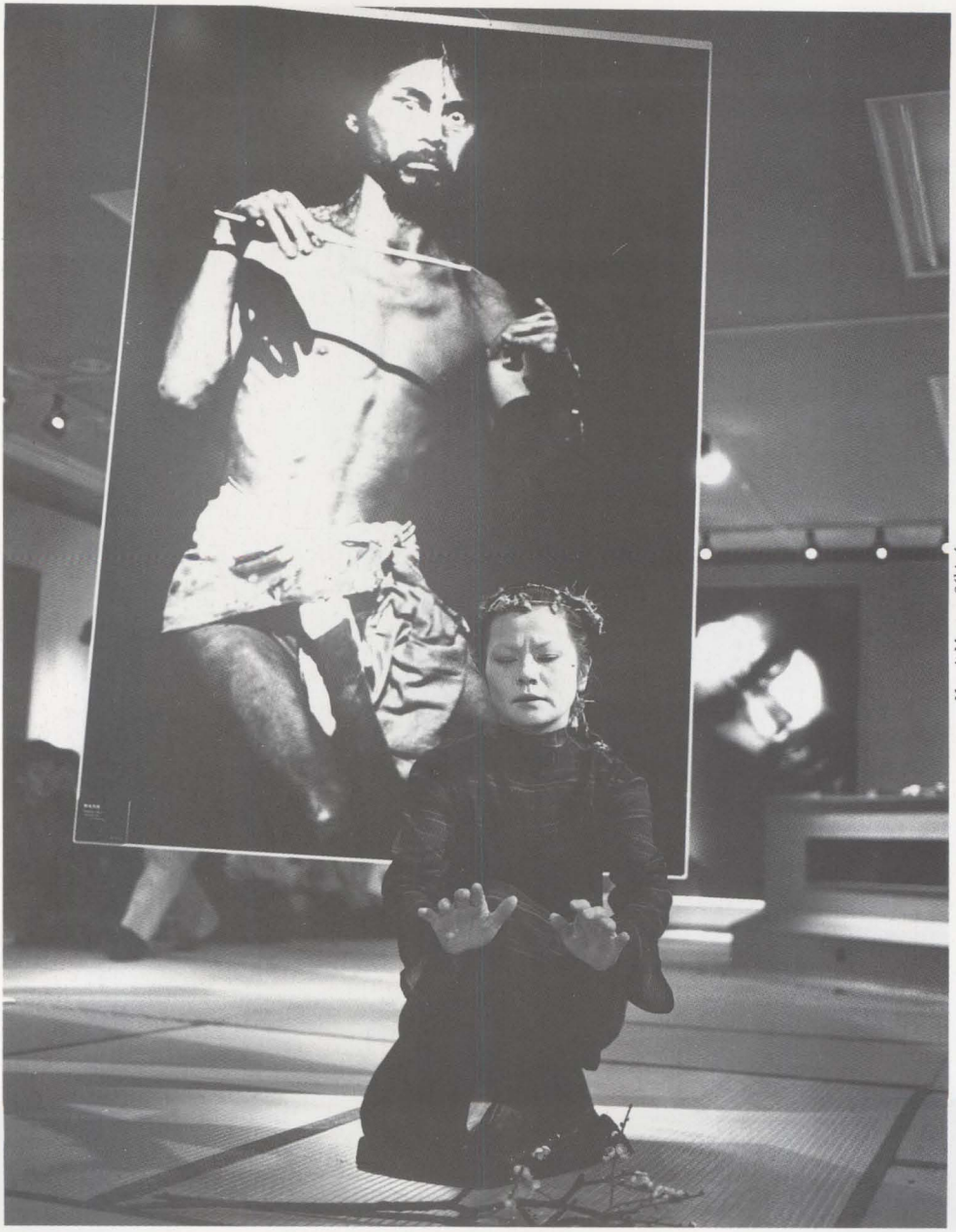




Nourit Masson-Sékiné

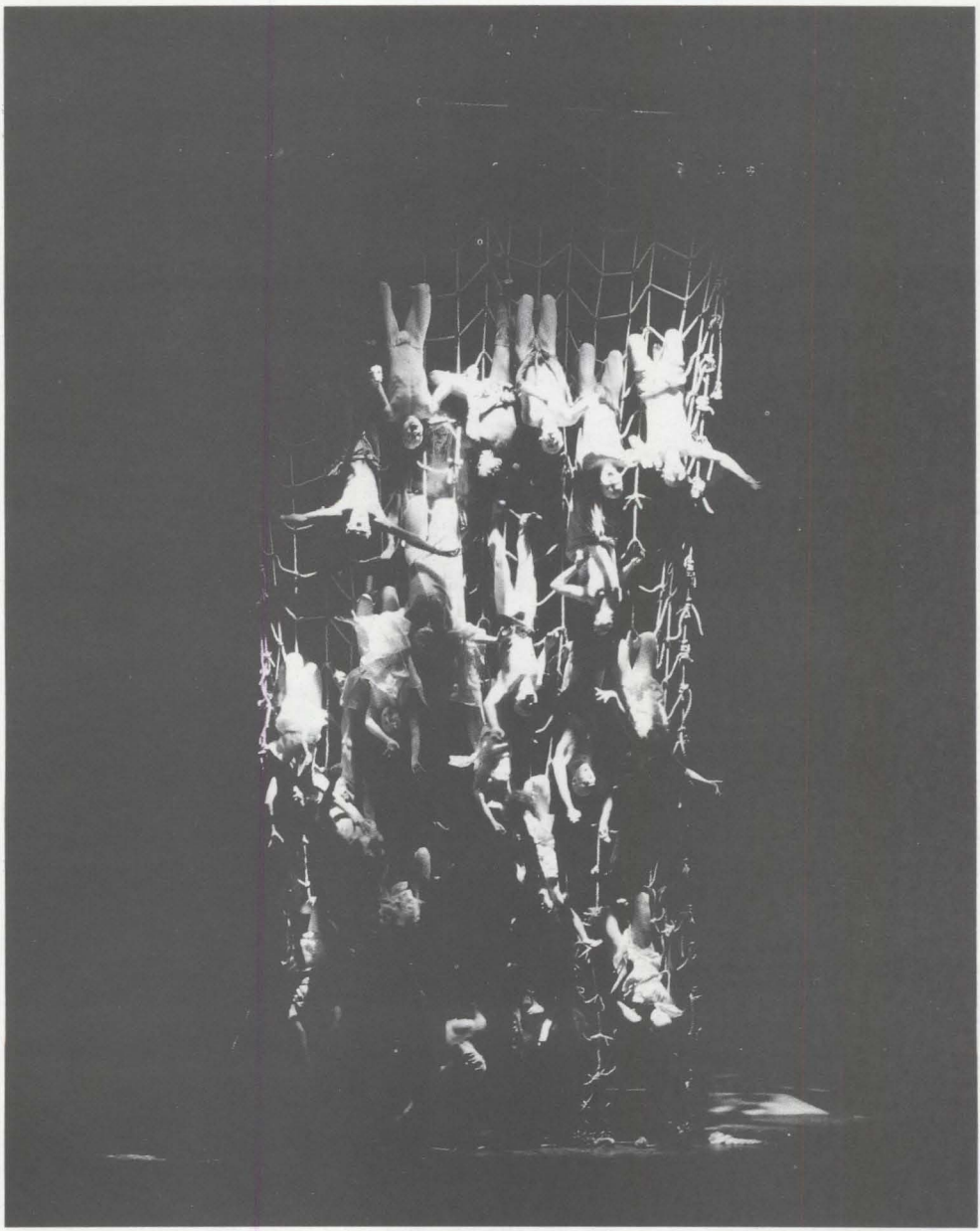
Ohno e Hijikata

Ohno reconheceu em Hijikata a dança além da realidade da carne.
"Tatsumi Hijikata morreu como uma flor que floresce de repente,
sem saber se é a estação ou o tempo certo."



Nourit Masson-Sékiné

Perfomance de Natsu Nakajima
Homage to Hijikata, janeiro de 1987.
A imagem que aparece atrás é de Hijikata em
Rebelion of the Body [Revolta da Carne].



Nourit Masson-Sékiné

Dairakuda-kan. Butoh Festival, 1987

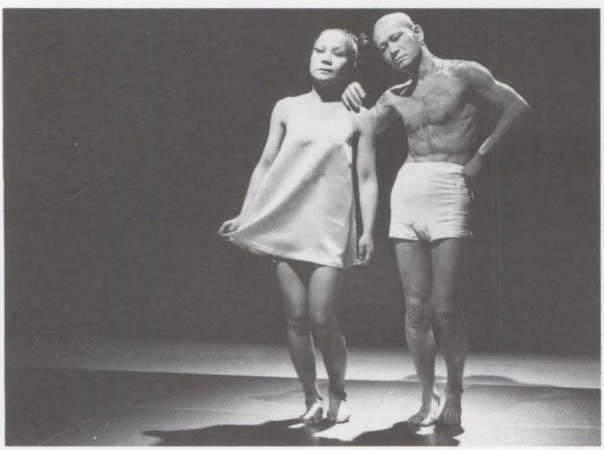
Primeira companhia formada sob a influência
da "dança das trevas" de Hijikata.
"Você não precisa ter a forma de um ser humano."
(Akaji Maro, líder do grupo)

Nourit Masson-Sékiné

Yoko Ashikawa

Principal discípula de Tatsumi Hijikata, acredita que o período mais interessante de seu trabalho com o mestre foi na série ***Toboku Kabuki*** e nos ensaios de *Twenty Seven Evenings for a Season*.
Lembra que em uma ocasião Hijikata lhe disse: "Atualmente todas as pessoas estão apenas carregando uma forma morta".

Alexis Delon



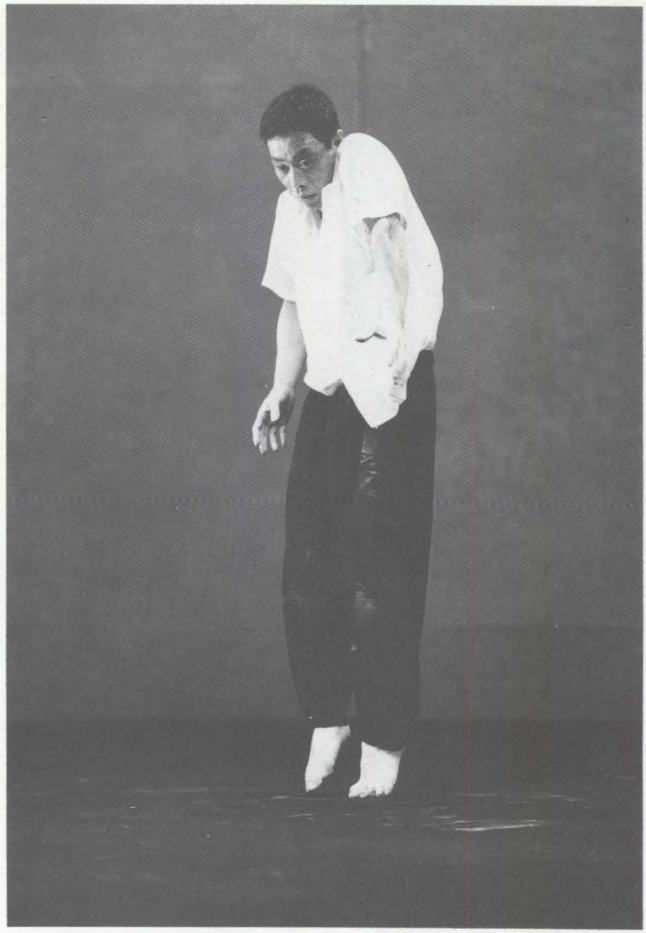
Claude Rey

Ko Murobushi e Carlotta Ikeda
Ai Amour, 1994

"Enquanto danço,
gradualmente acordo
para um mundo
interior, de um outro eu,
e meu butoh é enriquecido
por este novo universo
que descobri." (Carlotta Ikeda)

Minoru Hideshima em perfomance com Kazuo Ohno em 1987

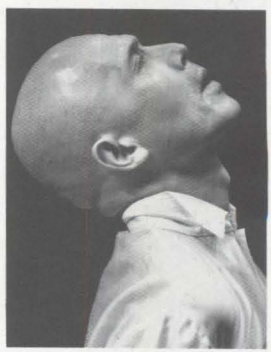
Ele se intitula o mais antigo discípulo de Ohno. Concebe sua dança como uma brincadeira entre adolescentes: "Quando a gente dança, tenta relembrar aqueles jogos antigos".



Nourit Masson-Sékiné

Iwana Masaki
La Légende de Giselle

Takayoshi Sakabe

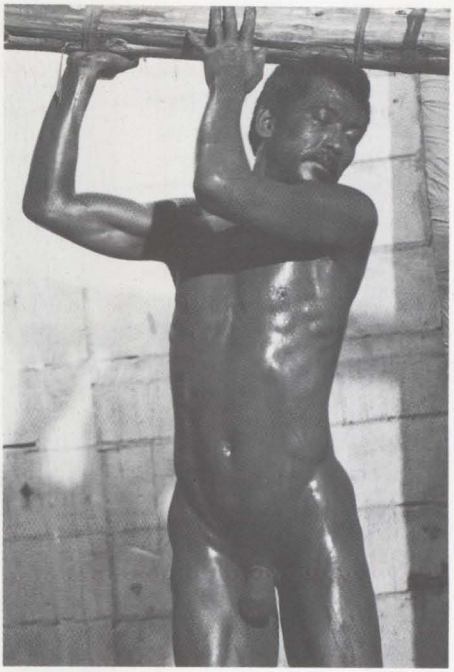


Nourit Masson-Sékiné

Yoshito Ohno
Dead Sea [Mar Morto]

Isao Kimura

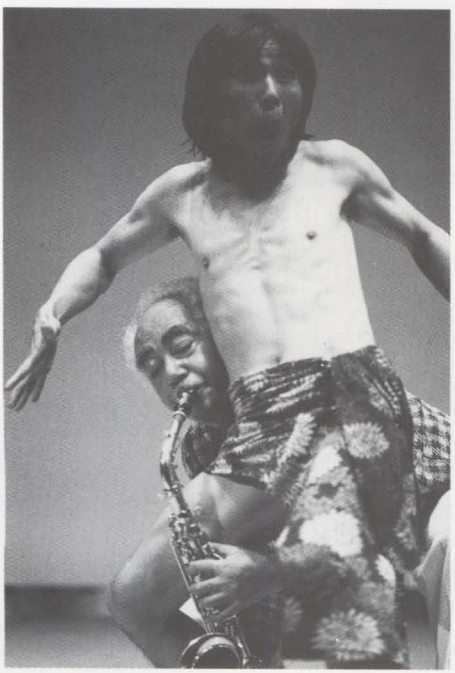
Min Tanaka



Nourit Masson-Sékiné

Min Tanaka

"Nosso corpo adora a tradição; sinto butoh quando encaro meu corpo tradicional... Vanguarda é um intenso caso de amor com a tradição."



Nourit Masson-Sékiné

H. Shusaburo

Aluno de
Ishii Mitsukata

Nourit Masson-Sékiné

Ishii Mitsukata

"Som e música são fenômenos diretos e espontâneos; provocam impulsos, ações e reações, que refletem o espaço entre movimentos e ausência de movimento."

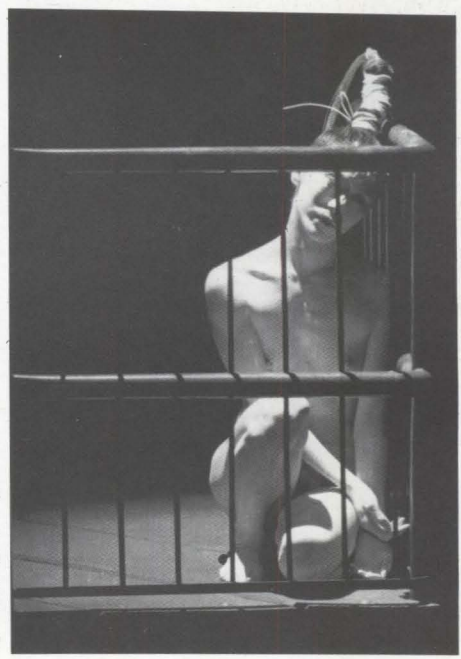
Lucy Birmingham

Sankai-Juku

"Quando digo vento, posso
imaginar diferentes tipos de vento:
não quero a pantomima do vento,
ele emergirá de dentro do corpo."

Byakko-sha

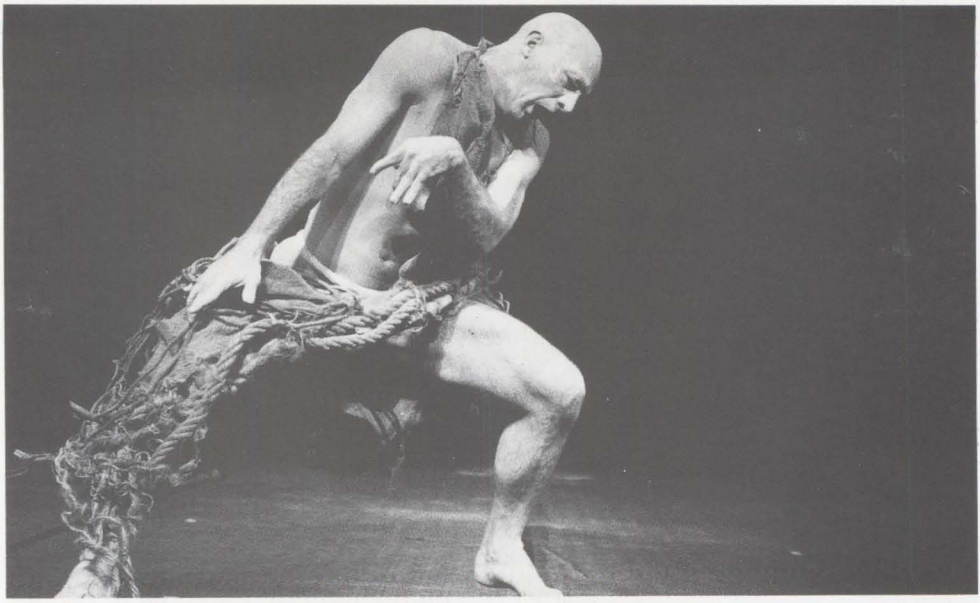
Cartaz de
espetáculo



Robert Polz

Tatoeba

Grupo sediado em Berlim.
"Os espíritos de nossos ancestrais servem
como catalisadores com os quais podemos
entender os mistérios do corpo."
(Isamu Osuka, líder do Byakko-sha)

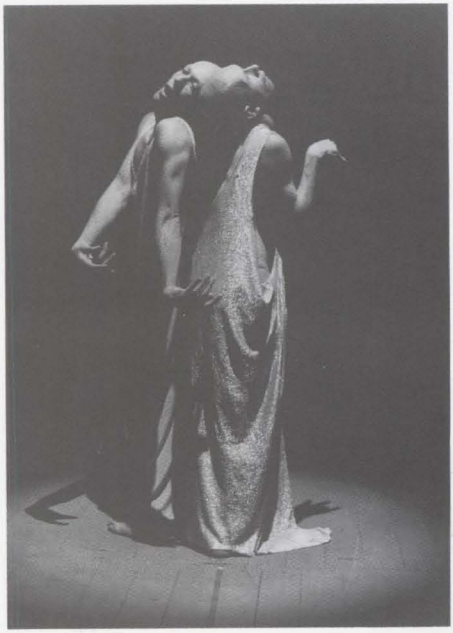


Gil Grossi

Denilton Gomes
Serra dos Órgãos

Iris Raschke

Jürgen Müller-Othzen
A Gravitação Interna do Sorriso



Carla Fala

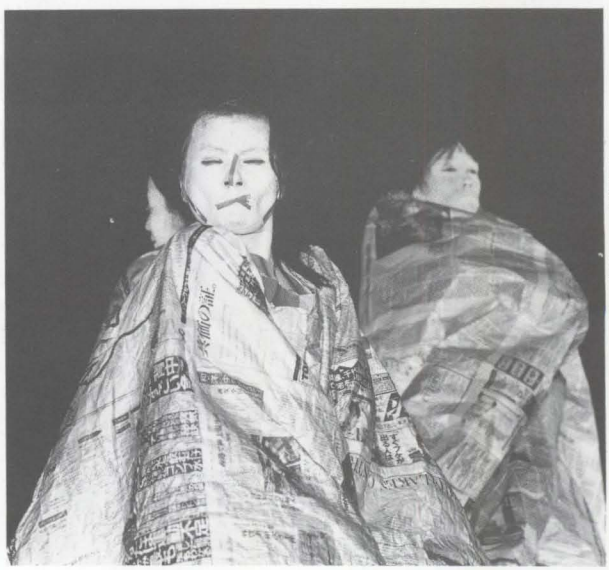
Companhia Neo-Iaô
Via Láctea

Nourit Masson-Sékiné

Hakutobo em performance, 1991

Natsu Nakajima
Sleeping and Reincarnation in an Empty Land
[Sonho e Reencarnação numa Terra Deserta]

"Butoh deve rejeitar qualquer noção de simbolismo, mensagem ou formalismo, e somente expressar energia e liberdade. Não é arte que eu aspiro, mas amor."



Nourit Masson-Sékiné

Nourit Masson-Sékiné

Performance no evento The Rice Field Series
Organizado por Nakamura (com o buquê) e Nourit Masson-Sékiné, Tóquio, 1986.

Nourit Masson-Sékiné

Membro do grupo Dairakuda-kan
The Book of Five Rings
[O Livro dos Cinco Anéis]
Butoh Festival, Japão, 1985.

NOTAS

Prefácio

1. Como seu nome sugere, a vida de Nourit Masson-Sékiné abrange várias culturas (judia, francesa e japonesa). Viveu em Israel por sete anos, trabalhando em artes, incluindo teatro e também estudos de psicologia. Em 1981 foi ao Japão para preparar uma exposição de artes plásticas e logo descobriu Kazuo Ohno e o mundo do butoh, com os quais se envolveu ativamente desde essa época. Realizou inúmeros eventos de pintura, fotografia e escultura no Japão e outros países, com grande reconhecimento da crítica. Atualmente, residindo em Estrasburgo, França, ampliou suas atividades, realizando vídeos, filmes e programas para o rádio sobre temas tabus. É co-autora do livro *Butoh - Shades of Darkness,* em língua inglesa, o mais completo existente até agora no mundo.

Reflexões sobre conceituação e origem

1. O princípio fundamental na raiz do butoh, preponderante em todos os estilos é "a volta ao útero materno". A escolher: o útero real, o mítico, o simbólico...
2. Carl Gustav Jung (1875-1961). Psicólogo e psiquiatra suíço, criador da psicologia analítica que rejeitava a teoria psicanalítica freudiana. Concentrava sua atenção na possibilidade de cooperação entre o consciente individual e o inconsciente coletivo.
3. O termo "butoísta" é tradução do termo *butoïste*, encontrado na imprensa francesa.
4. Parafraseando Juan Miró (pintor espanhol da corrente surrealista): "É necessário ter os pés firmemente plantados no chão para poder lançar-se no espaço".

Férteis anos 60

1. Henry Scott Stokes no livro *A Vida e a Morte de Mishima,* narra que o escritor e o líder estudantil do Tatenokai, Morita, suicidaram-se em 25 de novembro de 1970 na base militar do Jeitai: (...) "tinham praticado o haraquiri no gabinete do comandante do Exército Oriental, o general Mashita". Além de escritor, Mishima atuou em alguns filmes, nos anos 60, onde protagonizava heróis que acabavam por suicidar-se, dilacerando as próprias vísceras. "Assim, sem cessar, Mishima ensaiou a própria morte", conclui Stokes.

Tatsumi Hijikata

1. Susan Sontag, há mais de 25 anos participando ativamente da vida cultural norte-americana pode ser considerada uma das introdutoras do moderno pensamento europeu de vanguarda nos Estados Unidos. Para Sontag, a arte de nosso tempo tende a eliminar o "tema", o "objeto" e a "imagem", buscando o silêncio como ideal estético. Misto de ensaísta, novelista e cineasta, escreveu, entre outras, as obras: *A Vontade Radical, Ensaio sobre Fotografia, A Doença como Metáfora, Sob o Signo de Saturno.*
2. Os títulos em inglês são fiéis aos encontrados no livro *Shades of Darkness,* de Masson-Sékiné e Viala.

3 e 4. Estes grupos apresentaram-se no Brasil, no teatro do SESC Pompéia - SP, em 1991 e 1994, respectivamente. Nakajima também fez parte do Festival Internacional de Teatro de Campinas (março/91) com o espetáculo *Sonho e Reencarnação Numa Terra Deserta.* O grupo Byakko-sha apresentou-se como tendência "pós-butô", termo que apareceu pela primeira vez em 1990 na imprensa japonesa. Sobre "pós-butô", Natsu Nakajima, com mais de 30 anos de carreira, e que estudou com Hijikata e Ohno, deu sua opinião em sua passagem pelo Brasil: "O butoh inclui esse tipo de evolução. O butoh não é questão de moda, é muito mais".

Kazuo Ohno

1. Esta é uma característica marcante devido ao enorme contraste com as danças contemporâneas geradas pelos norte-americanos e europeus, mais acrobáticas e velozes. Porém, na dança butoh também se exploram movimentos rápidos e/ou leves. Qualquer tipo ou qualidade de movimento é possível. Não há limites em relação a isso.
2. Nascida em Buenos Aires, adotou o pseudônimo em homenagem a seu país natal. Apresentou-se pela primeira vez em Madri aos 9 anos, num espetáculo de ópera e balé. Morando na Espanha criou espetáculos a partir de temas regionais. Ficou famosa por libertar o flamenco do meramente folclórico dando-lhe caráter de linguagem universal. Era admirada por muitos artistas, como o artista plástico abstrato Kandinsky e escritores como Federico García Lorca. Morreu em 1936, aos 46 anos, em Paris. A família ofertou a Ohno um xale da bailarina e uma gravação de castanholas tocadas pela própria Antonia Mercé.

3. Títulos das obras em inglês de acordo com o livro *Shades of Darkness* de Masson-Sékiné e Viala.
4. Chiaki Nagano (1931) começou a dirigir filmes em 1960. De 1967 a 1968 freqüentava o estúdio de Tatsumi Hijikata onde estudava butoh com Kazuo Ohno. Nessa época produz o filme *O Idoso* e, mais tarde, dois de seus filmes mais representativos: *Daibutsu* (Grande Buda) e *Bonsai no kokoro* (A Alma de Bonsai), de 1971 e 1976, respectivamente.
5. Peter Sempel (1954) é natural de Hamburgo, Alemanha. Afirma que a razão para começar a fazer filmes foi a música e a paixão por celebridades *outsiders*. De 1981 a 1995 faz 20 curtas-metragens, exibidos principalmente para uma *punkaudience*. Em 1985 realiza seu primeiro longa *The Wild Raven*. Seus filmes mais conhecidos são *Dandy* (1988), *Just Visiting this Planet* (1991) e *Jonas in the Desert* – este sobre o cineasta independente norte-americano Jonas Mekas –, lançado no Festival Internacional de Berlim em 1994.
6. Kazuo Ohno em entrevista a Lucia Nagib. Jornal *Folha de S. Paulo,* 18.08.91.

"A-lições" de Butoh

1. A gravação foi-me cedida por um companheiro de oficinas com Kazuo Ohno, o alemão Karl Hormes, ator e professor de artes cênicas, atualmente residindo na Alemanha.
2. Kazuo Ohno sempre usa a expressão *free style* (estilo livre) para melhor se comunicar com seus inúmeros alunos estrangeiros.
3. Fragmento extraído do livro *Butoh, die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan* - Alexander Verlag, 1988.

Amaterasu, a deusa do sol

1. O bater os pés, a intimidade com o chão, com o solo, tem suas raízes na sociedade agrícola. Padrões parecidos são encontrados nas danças da Índia, China, Coréia, Espanha (danças dos gitanos), danças africanas e indígenas, danças folclóricas de norte a sul do Brasil e no teatro clássico japonês, o nô. O bater dos pés na dança butoh tem seu paralelo mítico na algazarra dos espíritos no mundo obscurecido. "É preciso que haja um lugar onde os mortos possam se transformar em força vital: o butoh é este lugar" (frase de Kazuo Ohno em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo,* de 4 de abril de 1986).

Mnemosine e Terpsícore

1. Definição de dança extraída do *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.
2. Trecho extraído do programa da turnê brasileira de Kazuo Ohno, em 1986.

Um homem da rua encontra o butoh

1. Fragmento extraído do livro *Butoh, die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan* - Alexander Verlag, 1988.

Os independentes

1. Trecho extraído da matéria "A Dança Divina de Kazuo Ohno" de Vera H. Rodrigues para o *Jornal Paulista,* em 8 de julho de 1992.

Expansão para o Ocidente

1. É bem provável que termos como *pós-butoh* ou *neo-butoh* sejam invenções dos críticos e não dos artistas, avessos a rotulações.

A dança butoh no Brasil

1. Primeiros ensinamentos proferidos por Kazuo Ohno no Brasil. Teatro Anchieta, São Paulo, abril de 1986. Material cedido por Júlia Pascali.
2. Trecho de matéria escrita por Sebastião Milaré para a revista *Artes.* Editora Artes Ltda. nº 66 de nov/dez de 1988 e janeiro de 1989. Pág. 51.
3. Idem, pág. 53.
4. Talvez a autora da matéria, Lúcia Nagib, tenha se enganado sobre o sobrenome correto de uma das pessoas citadas, ou tenha havido um erro de digitação. Acredito que ela quisesse se referir a Takao Kusuno.
5. A árvore genealógica do butoh existente até agora é de autoria de Kazuko Kuniyoshi e me foi fornecida gentilmente em 1992 pela Fundação Japão, do Consulado Japonês em São Paulo.

Eventos

1. Única brasileira presente neste festival, apresentei dois trabalhos: *Frida – Uma Mulher de Pedra Dá Luz à Noite* (de 1991), no Teatro Freiraum, e *Variação em Negro* (de 1988) em um shopping center no centro de Bremen. Também ministrei um workshop de trinta horas sobre minha pesquisa teatral que denomino Taan Teatro, e que pode ser traduzida por teatro de tensões ou teatro de energia. O prefixo *tan,* do sânscrito, significa tensão ou dança. Deixarei para tratar do taan teatro em um próximo livro.
2. Ko Murobushi (1947) foi co-fundador do grupo de butoh Dairakuda-kan e fundador da companhia Ariadone (atualmente dirigida por Carlotta Ikeda), só de mulheres, e do grupo Sebi, só de homens. Levou seu butoh à Europa pela primeira vez em 1978 e em 1981/82 realizou uma grande turnê européia com Ariadone para a qual coreografou, entre outras: *Zarathoustra* e *Utt* (para Carllotta Ikeda). A partir de 1988, concentrou-se em produzir duos com Urara Kusanagui, sua esposa e principal *partner.* Entre suas últimas produções destacam-se *Errance* e *Ai-Amour,* ambas de 1994. Ko Murobushi

é considerado o responsável por ter tornado Paris a capital européia do butoh. Com Pierre Paolo Koss fundou a primeira companhia de butoh formada por europeus.

3. Tradicionalmente, na simbologia hindu, o olho de Xiva ou a *exteriorização do olho do coração* designa o clarividente. A função do terceiro olho é possibilitar a percepção unitiva dos opostos. É um orgão de visão interior.

Conclusão

1. Do livro *O Homem e a Gente - Intercomunicação Humana*, José Ortega y Gasset.

GLOSSÁRIO

ARQUÉTIPO: Termo utilizado principalmente por Carl Gustav Jung, significando os conteúdos do inconsciente coletivo. Designa figuras simbólicas da cosmovisão primitiva ou arcaica.

AUTOFAGIA: Nutrição ou sustento de um organismo à custa de sua própria substância. Autodestruição da célula pelas suas próprias enzimas. Autodigestão.

BIVA: Espécie de alaúde de origem japonesa. Antigo instrumento de quatro cordas dedilháveis, com a caixa de ressonância sensivelmente abaulada. As cordas são tocadas com uma espátula de madeira produzindo acordes em vez de melodias.

BODY ART: Literalmente, "arte do corpo". Movimento teatral-performático surgido nos anos 50, que assumia o corpo como suporte artístico. Uma manifestação "autofágica".

BUNRAKU: Técnica de manipulação de bonecos, originária do Japão. Esta técnica, tal como é conhecida hoje, é uma manipulação à vista e seus manipuladores vestem-se de preto, aparecendo sobre um fundo de cenário também preto. Nos espetáculos mais tradicionais, o mestre veste roupas cerimoniais coloridas e os outros dois manipuladores vestem preto. O mestre move a cabeça do boneco e os outros, em geral aprendizes, movem as mãos e os pés.

CABÚQUI: Originou-se em Kyoto, Japão, no início do período Edo (1615-1867). Era um tipo de dança, denominada *kabuki odori,* notável por seu estilo livre, inovação e lascívia. Com o tempo, estas danças e sátiras primitivas transformaram-se em peças com estrutura dramática definida. Por fim, as mulheres foram banidas do palco devido à ameaça de tumulto provocada pela disputa de seus favores entre a platéia masculina. Pelos meados do

período Edo, o que viria a ser conhecido, basicamente, até nossos dias, como cabúqui, é uma forma de teatro japonês que trata de história e lendas, temas populares da vida cotidiana, dos quais os preferidos são lealdade e amor. Os atores, apenas homens, interpretam tanto os papéis masculinos quanto os femininos. Teatro altamente estilizado, com fortes elementos de dança, música e mímica orientais. No começo a platéia assistia sentada no chão ao ar livre. Hoje, constitui-se em uma das mais ricas, espetaculares, suntuosas, coloridas e dramáticas representações teatrais tradicionais do mundo.

CLOWN: Palhaço, artista de espetáculos circenses. Comediante.

COTO: Instrumento musical típico do Japão. Alaúde com treze cordas, apoiado horizontalmente no chão, quando tocado.

CULTURA: As palavras cultura, culto e colonização têm a mesma raíz, derivada do verbo latino *colo* que significa "eu trabalho", "eu cultivo o campo". *Culturus* significa "aquilo que se vai cultivar", primeiramente em relação à atividade agrícola, porque a língua latina era basicamente campesina. A palavra foi se metamorfoseando e cultura passou a remeter ao trabalho da inteligência e da educação, quer dizer, projetando o futuro no presente. A cultura de um país ou povo mais rico e adiantado política e economicamente impõe-se aos mais pobres, que acabam por absorvê-la ou "antropofagiá-la".

CULTURA JAPONESA: A característica atual da cultura nipônica é o resultado de uma série de encontros entre a cultura japonesa tradicional e as culturas estrangeiras, através dos quais as últimas foram importadas, absorvidas e misturadas. Enquanto certos fenômenos tenderam a reter as características profundas de suas origens estrangeiras, outros assumiram essência singularmente japonesa por meio de um processo de destilação e refinamento.

DADAÍSMO: Movimento literário e performático, caraterizado por *nonsense*, acaso, humor negro e atitude niilista, lançado em 1916 em Zurique (Suíça) por Tristan Tzara, escritor francês de origem romena (1896-1963), Hugo Ball (1886-1927) e Jean Arp (1887-1966) com o objetivo de atacar e escandalizar a sociedade e a ordem burguesa da época. Espalhou-se para três centros: Paris, Berlim e Nova York. No teatro, o dadaísmo se expressava, por meio de improvisos cênicos, contra qualquer sistema de opressão. Uma espécie de evasão dos sentidos ligada ao transe; um retorno às formas mais primitivas de comunicação.

DENGAKU: Ritual sagrado de dança e música, realizado em templos xintos e budistas.

ESCATOLÓGICO: Referente à escatologia, que se ocupa dos fins últimos do homem; doutrina sobre a consumação do tempo e da história. Também: tratado acerca dos excrementos.

ESSÊNCIA: Em geral é aquilo que faz a natureza intrínseca do Ser ou de um fenômeno. O princípio pelo qual uma coisa é o que é, simplesmente. Além das aparências, dos nomes e das discriminações.

ETNOCÊNTRICO: Relativo ao etnocentrismo – tendência a considerar a cultura de seu próprio povo como a medida de todas as outras.

EURRITMIA: Criado no início do séc. XX, na Suíça, por Émile-Jacques Dalcroze (1865-1950), eurritmia é um método de treinamento que consiste em um sistema de coordenação de música e movimento corporal. De acordo com Dalcroze, o objetivo principal da eurritmia é "criar", mediante a ajuda de um ritmo, uma corrente rápida e regular de comunicação entre o cérebro e o corpo e fazer do sentimento do ritmo uma experiência física. Émile-Jacques Dalcroze foi professor de Mary Wigman e Rudolf von Laban, entre outros.

EXPRESSIONISMO: Termo inicialmente usado para distinguir o começo da pintura moderna do impressionismo no fim do século XIX. Designava obras das artes plásticas ou de outras formas artísticas, particulamente na literatura, o teatro e a dança alemães (1910-1930), de grande ímpeto emocional, pessoal e intuitivo. Não retratava a realidade objetiva e externa, mas projetava a realidade essencial. A expressão artística subjetiva era mais valorizada que o virtuosismo técnico. Em sua última fase tomou uma forma ética e politicamente mais engajada. O movimento original acabou com o surgimento do nazismo. Sobreviveu após a Segunda Guerra Mundial como neo-expressionismo.

FLUXO: O termo significa literalmente: modo de fluir, corrente, seqüência de acontecimentos. O *fluxo* foi um movimento performático que se manifestou mundialmente nos anos 60 e 70. Representado por artistas como George Macionas, John Cage, Joseph Beuys e Wolf Vostel, articulou-se contra a institucionalização da arte e seu aprisionamento em museus, galerias, salas de teatro etc. Postulou a integração entre arte e vida social. Também rompeu com a separação tradicional entre *performer* e espectador.

GESTALT: O termo alemão não tem correspondência exata em português, mas pode ser traduzido por forma ou configuração. A teoria da *Gestalt* é uma corrente da psicologia que surgiu no fim do século XIX, partindo do princípio de que nenhum "todo" pode ser compreendido pela análise de suas partes isoladas ou apenas como a soma de suas partes. Para entender a natureza de um "todo", sua *Gestalt,* ele deve ser analisado "de cima para baixo", pois é a estrutura do "todo" que determina as características das suas partes interdependentes. Se alguma parte de uma estrutura é subtraída, causa um efeito dramático na estrutura toda; então, essa estrutura não é uma *Gestalt,* mas um conglomerado.

HAPPENING: Qualquer acontecimento, em geral de caráter artístico, inteiramente improvisado e sem nenhum planejamento quanto ao seu desenvolvi-

mento. Pode ser classificado como uma forma de teatro. O contexto do *happening* é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa. Associa-se à idéia de um teatro livre – liberdade que se dá tanto nos aspectos formais quanto ideológicos e se apóia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas.

HERÉTICO: Relativo a heresia, ato ofensivo a instituições e convenções em geral.

IKEBANA: Arte tradicional de arranjos florais, tipicamente japonesa.

IMAGÉTICA: É um neologismo. Refere-se a aquilo que encerra, capta a imagem e tem a qualidade de fixar na mente do receptor, com radicalidade, o que a visão capta.

KAGURA: Danças folclóricas ou festivas, executadas por aldeões ou pessoas da cidade-comunidade durante as cerimônias xinto.

MANDALA: O sentido literal da palavra é *círculo* ou *centro.* Na simbologia universal o círculo é o cosmos em sua totalidade. O quadrado é a terra ou o mundo construído pelos homens. O centro do mandala cósmico é a morada da divindade: o átomo que compõe a essência material do homem. Dentro da galáxia, a terra não passa de um átomo.

MEIJI: Período da história japonesa compreendido entre 1868 a 1912. A Restauração Meiji marcou o fim do xogunato e do antigo sistema feudal no Japão. É também visto como o período de abertura do Japão, depois de 200 anos de isolamento do resto do mundo, quando as influências do Ocidente começam a infiltrar-se em todos os campos da vida: da política, da ciência e das artes.

NEUE TANZ: Literalmente, nova dança. Nome dado, na década de 20, à dança que se voltava contra o balé clássico e que se denomina agora dança moderna. O termo foi raramente usado na América do Norte, mas na Alemanha designava o trabalho de Mary Wigman, Rudolf von Laban e outros da escola européia.

NÔ: Forma clássica de teatro japonês que utiliza música de coro, dança e drama, com atores usando elaboradas máscaras e figurinos e uma atuação estilizada. Seus temas e dramaturgia são extremamente simples. Fundado no fim do século XIV, na era Heian, por Kan'ami e seu filho Zeami, o nô incorpora elementos das formas mais arcaicas do teatro japonês, como o *dengaku* e o *sarugaku.*

ONTOLÓGICO: Relativo à ontologia, parte da filosofia que trata do ser enquanto ser, isto é, do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres.

PERFORMER: Do inglês, literalmente, a pessoa que realiza um ato artístico ou qualquer forma de entretenimento.

PERSONA: A máscara do ator. Em psicologia, a máscara ou a representação através da qual um arquétipo ou emanação do self de um indivíduo se manifesta.

SELF: Ego ou o "eu". Individualidade. Termo da língua inglêsa que não tem tradução exata em português. Etimologicamente significa obscuro. Filosoficamente designa aquilo que é intrínseco e verdadeiro dentro de uma pessoa, o que lhe é próprio e íntimo.

SHAKUHACHI: Flauta tradicional japonesa de bambu, com um orifício para o polegar e quatro orifícios para os outros dedos. Instrumento de sopro originário da China, introduzido no Japão no início do século VIII.

SHAMISEN: Instrumento tradicional japonês, tocado como um banjo, mas com apenas três cordas.

XINTO: Do japonês "caminho dos deuses". Relacionado ao xintoísmo, religião nacional do Japão anterior ao budismo. Na sua origem, especialmente animista e ligada à natureza.

SURREALISMO: O termo surrealismo foi criado pelo poeta francês Guillaume Apollinaire em 1922 e adotado pelo escritor e pensador, também francês, André Breton, para designar um revolucionário movimento artístico-cultural que atacava a tradição em todas suas formas. O surrealismo conectava-se com as descobertas psicoanalíticas de Sigmund Freud e postulava a superioridade do mundo dos sonhos e das fantasias sobre o mundo dos fenômenos reais. Os surrealistas desenvolveram o método da escrita e da pintura automáticas, projetando o material psíquico do subconsciente na obra de arte. Tanto o movimento surrealista quanto o dadá, na época em que surgiram foram muito mais significativos para as artes plásticas que para o teatro, considerado uma instituição burguesa. O poeta e ator Antonin Artaud, expulso do grupo dos surrealistas por causa de suas atividades teatrais, foi quem mais impregnou o teatro com o pensamento surrealista.

TAISHO: Era histórica do Japão que sucedeu a Era Meiji e antecedeu a Era Showa, a qual se iniciou em 1926.

UNDERGROUND: Literalmente, subterrâneo, escondido, em segredo. Diz respeito a movimentos de contracultura, sociedades alternativas e à arte experimental.

VANGUARDA: *Avant-garde* (francês). Grupo de indivíduos que exerce o papel de precursor em determinado movimento cultural, artístico, científico etc.

VAZIO: Que não contém nada. Aquilo que não pode ser relacionado com nenhum conceito de materialidade ou realidade.

VIRTUAL: Algo predeterminado e que contém todas as condições essenciais à sua realização. Algo que possui capacidades e qualidades em sua essência-potencial, mas que não se manifesta concretamente. A natureza essencial, independente da forma externa ou aparência.

XIVA: Deus andrógino da mitologia hindu. É a encarnação do princípio de explosão destruidora e procriadora, pois é da destruição que nasce e subsiste a vida. Esta é apenas uma das inúmeras interpretações do deus.

ZEN: O nome *Zen* deriva do chinês antigo *Ch'an,* por sua vez corruptela da palavra sânscrita *Dhyana,* que se poderia traduzir aproximadamente por meditação. É uma forma de budismo que se difundiu sobretudo no Japão a partir do séc. VI e vem se difundindo no Ocidente, caracterizada por valorizar a contemplação intuitiva (em oposição à meditação racional abstrata) suscitada pelo amor à natureza e à vida. Estimula o exercício e a prática de toda espécie de trabalhos manuais e leva ao desenvolvimento da personalidade mediante o autoconhecimento.

Referências

LIVROS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas* (Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993).

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo* (Editora Max Limonad, São Paulo, 1985).

BANU, Georges. *L'acteur qui ne revient pas - journées de théâtre au Japon* (Aubier, Paris, 1988).

BARIL, Joacques. *La Danse Moderne - D'Isadora Duncan à Twyla Tharp* (Editions Vigot, Paris, 1977).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega* (Editora Vozes, Petrópolis, 1991).

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito* (Editora Palas Athena, São Paulo, 1990).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos* (Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1991).

COHEN, Renato. *Perfomance como Linguagem* (Editora Perspectiva, São Paulo, 1989).

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dioniso - A Religião da Natureza e do Eros* (Martins Fontes, São Paulo, 1989).

D'ARTALI, Gino. *Butoh Gendai - dancing on the edge of the knife* (Art in Dialogue, Nijmegen, 1990).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro).

GASSET, José Ortega y. *A Idéia do Teatro* (Editora Pespectiva S.A., São Paulo, 1978).

GASSET, José Ortega y. *O Homem e a Gente* (Livro Ibero-Americano, Ltda., Rio de Janeiro, 1973).

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre* (Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1987).

HAERDTER, Michael e KAWAI, Sumie. *Die Rebellion Des Körpers Butoh - Ein Tanz aus Japan* (Künstlerhaus Bethanien/Alexander Verlag, Berlim, 1986).

KAN, Asbestos. *Body on the Edge of Crisis* (Parco CO., LTD, Tóquio, 1987).

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é Teatro Nô* (Editora Brasiliense, São Paulo, 1984).

LITTLE, Willian. *The Oxford Universal Dictionary Illustrated* (Oxford University Press, Londres, 1970).

LOVE, Paul. *Terminologia de la Danza Moderna* (Editora Universitaria de Argentina, Buenos Aires, 1964).

MARUOKA, Daiji e YOSHIKOSHI, Tatsuo. *Noh* (Hoikusha, Osaka, 1985).

MATSUBARA, Saburo; NAGAHATA, Yasunori; OKUDA, Shunsuke; TAZAWA, Yutaka. *História Cultural do Japão - Uma Perspectiva* (Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973).

MIRALLES, Alberto. *Novos Rumos do Teatro* (Salvat Editora do Brasil, Rio de Janeiro, 1979).

NAVAS, Cássia; DIAS Linneu. *Dança Moderna* (Edições Mandacaru Ltda., São Paulo, 1992).

OGA, Tokio e MINURA, Koicho. *Bunraku* (Hoikusha, Osaka, 1984).

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente* (Editorial Alhambra, Rio de Janeiro, 1981).

STEVENS, Anthony. *Jung - Vida e Obra* (Editora Vozes, São Paulo, 1993).

STOKES, Henry Scott. *A Vida e a Morte de Mishima* (L&PM Editores, São Paulo e Porto Alegre, 1986, 2ª edição).

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen Budismo* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971).

TANAKA, Min e outros. *The Sea Inside The Skin* (Edições Torst, Praga, s/d)

TSUBOIKE, Eiko. *Theather Japan - Second Edition - A Who's who guide to theater and dance in Japan* (The Japan Foundation, Tóquio, 1993).

TUCCI, Giuseppe. *Teoria e Prática da Mandala* (Editora Pensamento, São Paulo, 1993.

VIALA, Jean e MASSON-SÉKINÉ, Nourit. *Butoh - Shades of Darkness* (Shufunotomo, Tóquio, 1988).

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro* (Editora Perspectiva, São Paulo, 1990).

WEBER, Renée. *Diálogos com Cientistas e Sábios* (Editora Cultrix Ltda., São Paulo, 1986).

WEIL, Pierre. *Nova Linguagem Holística - um guia alfabético* (Editora Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1987).

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud* (L&PM Editores, Porto Alegre, 1986).

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e na Civilização da Índia* (Editora Palas Athena, São Paulo, 1989).

Revistas

ARAÚJO, Celso e FRANCISCO, Severino. "Dançando nas Ruínas da Alma" (*Humanidades,* ano V, 1988).

BAXMANN, Inge. "Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur - Die 'Traumbühne' des Dr. Schertel, Ekstatischer Tanz in den 20er Jahren" (*Ballet International,* 5/90).

HOFFMANN, Christiane. "Zwei Wege Schmetterlinge Zu Retten" (*Tanz Aktuell,* 12/89 - 1/90).

ICHIKAWA, Miyaba. "Butoh - The Denial of The Body" (*Ballett International,* 9/89).

MILARÉ, Sebastião. "Denilton Gomes, Corpo e Emoção" (*Artes,* nº 70, set-out-nov/1990).

PANNEK, Wolfgang. "Der Stampfende Tanz" (*Bremer Blatt Magazin,* 5/92).

PANNEK, Wolfgang. "Vermählungen, Geburten, Tod" (*Bremer Blatt Magazin,* 6/92).

PHILP, Richard. "Out Of Darkness - Butoh, Part I, Kazuo Ohno" (*Dance Magazine,* 4/86).

ROQUE, Carlos. "Kazuo Ohno" (*Interview,* nº 92, 1986).

SCHAIK, Eva von. "The Mistrust of Life, Relations in Dance: Connections between Butoh, Ausdruckstanz and Dance Theatre in Contemporary Experimental Dance" (*Ballett International,* 5/90).

SCHAIK, Eva von. "Das Gedächtnis der Terpischore - Das Bild der Tänzerin im Spiegel der Zeit" (*Ballett International,* 3/90).

SCHMIDT, Carlos von e MILARÉ, Sebastião. "Butô - Maura Baiocchi" (*Artes,* nº 71, jan-fev-mar/1991).

SCHMIDT, Carlos von. "Kazuo Ohno" (*Artes,* nº 70, set-out-nov/1990).

SCHMIDT, Jochen. "The Individual as Microcosm" (*Ballett International,* 11/89).

SEKIGUCHI, Koichi e OHNO, Kazuo. "Kazuo Ohno; Through Time in a Horse Drawn Carriage" (*Ballett International,* 9/89).

"Vinda dos Nossos Sonhos mais Selvagens" (*Japão Ilustrado,* vol. 8, nº 3, 1985).

JORNAIS

ARAÚJO, Celso. "Kazuo Ohno. A dança pós-atômica" (*Correio Braziliense,* 06.04.86).

ARVERS, Fabienne. "Le buto est repassé par là...." (*Liberation,* 16.06.93) .

BURGESS, John. "O império da forma" (*O Estado de S. Paulo,* 21.08.88).

GONÇALVES, Marcos Augusto. "Kazuo Ohno" (*Folha de S. Paulo,* 04.04.86).

GUZIK, Alberto. "Um discurso pulsante de paixão na descoberta do milagre da vida" (*Jornal da Tarde,* 11.04.86).

KAGEYAMA, Yuri. "Butoh dancer Min Tanka: in perpetual search of dance" (*The Japanese Times Weekly,* Tóquio, 31.01.87).

LOPEZ, Ruy Fontana. "Inesquecível aventura com Kazuo Ohno" (*Jornal da Tarde,* 7.04.86).

MALBEGIER, Sérgio. "Michael Clark ostenta divindade em 'O'" (*Folha de S.Paulo,* 23.06.94).

MARSIAJ, Angela. "Denilton Gomes mostra seu solo místico em SP" (*Folha de S. Paulo,* 07.02.90).

MARTIAKO, Maria Esther. "Uma festa para Kazuo Ohno" (*O Estado de S. Paulo,* 10.04.86).

NAGIB, Lucia. "Aos 84, Kazuo Ohno reafirma estar no auge da sua forma" (*Folha de S. Paulo,* 18.08.91).

NAGIB, Lucia. "Ohno dança para interpretar o universo" (*Folha de S. Paulo,* 18.08.91).

NUYEN, Nancy. "Kazuo Ohno: Minha dança é uma reza" (*Folha da Tarde,* 04.04.86).

PALOMINO, Erika. "Nakajima mostra passado e presente do butô" (*Folha de S. Paulo,* 02.04.91).

PONZIO, Ana Francisca. "Candomblé futurista baixa em São Paulo" (*O Estado de S. Paulo,* 21.11.90).

PONZIO, Ana Francisca. "Vanguarda da dança japonesa lança o pós-butô" (*O Estado de S. Paulo,* 06.11.91).

PONZIO, Ana Francisca. "John Goode busca unir palavra e movimento" (*Folha de S. Paulo,* maio de 1994).

PONZIO, Ana Francisca. "Ritos e celebração como poemas do corpo" (*O Estado de S. Paulo,* 06.02.90).

PRANDI, Daniela. "Oficina de teatro butô prepara abertura" (*Diário do Povo,* Campinas, 07.03.91).

ROSA, Cynthia. "Em Kazuo Ohno a arte é uma vida inteira" (*Jornal de Brasília,* 15.04.86).

STOLLE, Uta. "Ganz einfach ein Tagtraum" (*Tageszeitung TAZ,* 28.05.91).

VALLIM JR., Acácio. "O duelo de Kazuo Ohno" (*O Estado de S. Paulo,* 08.04.86).

"Arte butoh de Kazuo Ohno, feira de emoções e gestos" (*O Estado de S. Paulo,* 04.04.86).

"Pela primeira vez, no Brasil, a revolucionária dança de Kazuo Ohno" (*Diário Popular,* 04.04.86).

Programa

WATANABE, Nelson; KIMURA, William; OHNO, Kazuo e outros. *Kazuo Ohno - Butoh. Programa do Intercâmbio Cultural Japão - Brasil - Argentina* (Nippak Ltda, São Paulo, 1986).

Agradecimentos

A Dorothy Lenner, Emilio Jorge Moufarrige, J.C. Violla, Josephina Desounet Baiocchi, Júlia Pascali, Karl Hormes, Lia Diskin, Marcelo Ferreira, Maria Carmelita Scheiber-Nogueira, Nourit Masson-Sékiné, Valter Fellipe Nunes do Nascimento, Wolfgang Pannek, Fundação Japão, a todos meus ex e atuais alunos e *performers*-colaboradores.

E a todos os que, direta ou indiretamente colaboraram para a realização deste livro.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM GARAMOND,
COM IMPRESSÃO OFF-SET EM PAPEL COUCHÉ FOSCO, 95 GRAMAS,
NA GRÁFICA PALAS ATHENA.

ABRIL DE 1995